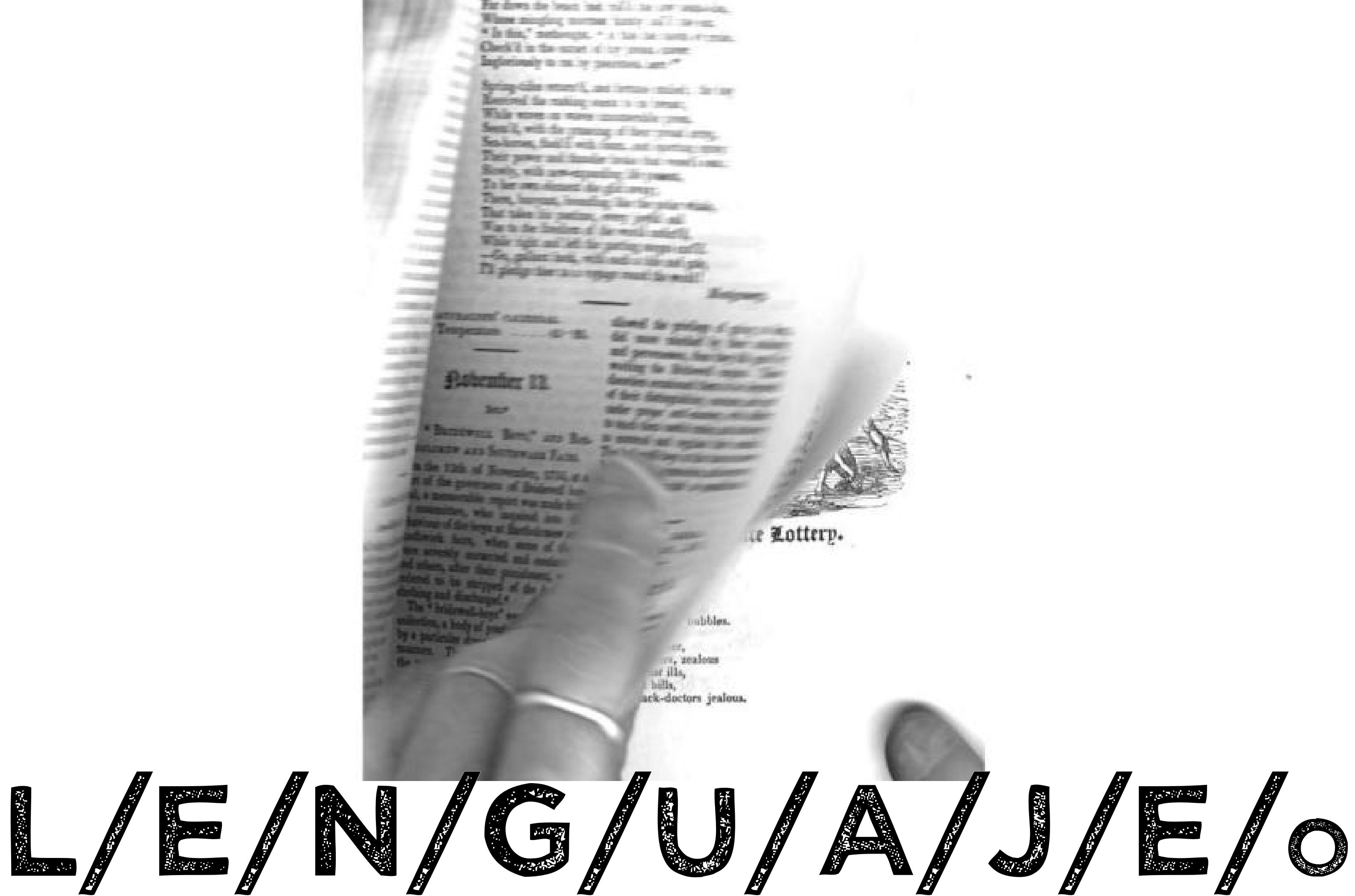


L/E/N/G/U/A/J/E/o

ni yo ni voz ni amo ni europa ni facebook

volaron llamas, escupitajos, mamposterías,
vidrios pulverizados, bulones: el lenguaje
encarnado

dispositivo trasatlántico de publicación & republicación de textos del Seminario Euraca
número 2 · madriz-barcelona · octubre 2019

L / E / N / G / U / A / J / E / o 2

Índice

C R I S I S

F O R M A

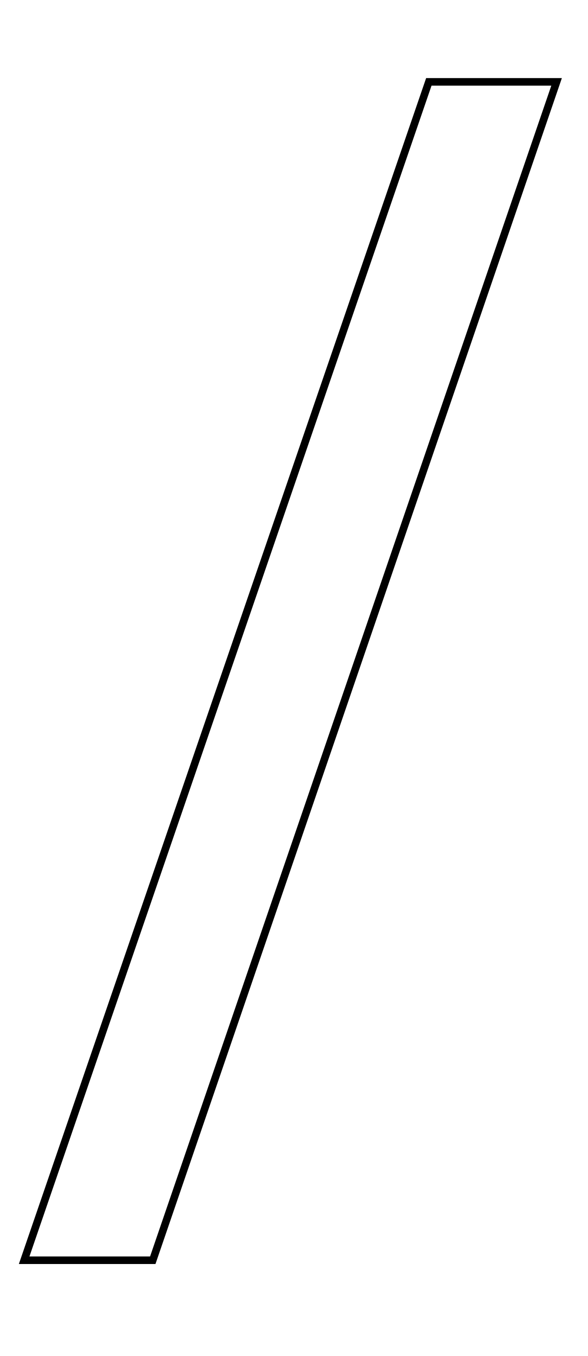
créditos

Fotografía de portada: extraída del blog Hands On Literature. The visible hands of late capitalism https://handsonliterature.tumblr.com/

Comité editor: Erea Fernández Folgueiras, Chús Arellano, Mafe Moscoso, Jara Rocha.

Comité maquetador-corrector: Beatriz Álvarez, Beatriz P. Repes, Erea Fernández Folgueiras, Rafael SMP, Patricia Esteban, Selina Blasco, Javier Pérez Iglesias, Lila Insúa, Ignacio Redrado.

Comité de difusión: Seminario Euraca.



SE ALQUILA

===

el inquilinato hizo un llamamiento. una convocatoria desde el extra-radio hacia el post-internet cuyas dimensiones de mundo apenas tiene, ni quiere. desde el extra-radio hacia el infra-mundo cuyas dimensiones de lenguaje apenas lee, y bien que quiere. se hizo un llamamiento, mientras se llameaba flamante y parcialmente un grito

EUROPE IS
EUROPE IS FALLING
EUROPE IS FALLING APART

el inquilinato habita el charco de desposesión de una burbuja inmobiliaria que explotó y sin embargo aún nos expulsa. desde rincones inalquilables se ha hecho un llamamiento a las charcas euracas y sus allegades y panas para poblar y republicar texturas de lenguaje y poesía apropietarias e impropias, sin yo ni voz ni amo ni europa ni facebook escrituras desorientadas hacia el lenguaje recolectadas en medio de la ficción geopolítica y colonial de europa que sin orientación es inescribible en escritura que sin europa qué podría ser

mientras tanto, mientras las economías productivas siguen asentando invasivamente la atención mayoritaria y recortando en escasez lo decible; las reproductivas de la abundancia, la mutualidad y la reparación parcial se ocupan de ocupar lo legible; mientras tanto, mientras trabajábamos o descansábamos para pagar o no el alquiler de los sitios en los que no

obstante aún vivimos. aún vivimos, y mientras tanto, mientras planificamos la disolución definitiva de la burbuja. mientras tanto, mientras compongamos una revista frágil, lenta y monstruosa, nuestra revista, nuestra revistita llamada L/E/N/G/U/A/J/E/o en su número 2 —que es hermana, vecina, hija bastarda, ancestro, amante, comadre pen pal de L/E/N/G/U/A/J/E/o en su 1—, descubrimos que. caemos en que lo intentamos, que lo hemos intentando, que lo seguiremos intentando, a pesar del influjo schengen y la enciclopedia universal. que se caen los lenguajes, los medios, los soportes y la unidad. que se caigan si sólo van a producir lengua muerta más. que se caiga la europa fortaleza si sólo se va a reproducir a/sí. que se fortalezca la republicación. que se reproduzca en números la desorientación.

«Estoy norteada por todas las voces que me hablan simultáneamente». (Anzaldúa)

descubrimos que la configuración del nudo del tiempo de la poesía ha sido interrumpida por el nudo patriarcocolonial-turbocapitalista que aprieta a velocidades inhumanas a través de arterias, satélites, huesos, paquetes de datos, micropartículas de plástico y bocas que realmente nunca llegaron a tocarse entre sí, ni en el unicode chart ni en ninguna espacio-temporalidad así. ¿o sí? queremos pensar que sí por qué. que sí porque vuestro des-comunal mundo se sostiene en formas, inscripciones y dispositivos de encuentro que apuntan a una transparencia que no aguantará.

el inquilinato se arma con formas, inscripciones y dispositivos de encuentro que por invisibilizados se hacen opacos y en consecuencia se hacen disidentes en sí. sabemos trabajar juntas, pero preferimos no trabajar más que por ciertas juntedades, y no otras. juntas como quien dice en juntedad, a pesar de las condiciones semiótico-materiales precarias que quieren colapsar nuestra vida, tan compleja, reduciéndola al sujeto-yo y al momentum-¿ahora? con Rolnik, sabemos que el capitalismo mundial integrado, habiendo ya devastado casi por completo las fuerzas materiales del planeta (jatun sacha), se dirige ahora a la expropiación total de las fuerzas inconscientes que lo circulan, cuidan y hacen.

inquilinato que republica en juntedad y organiza una revista de dificultad, porque la dificultad es la forma de desposesión del sentido más accesible. la dificultad es de todas, por todas y para todas. dotarnos de las condiciones para difundir diferencia. acá no hay transacciones, intercambio monetario, herencias, títulos de propiedad ni compra-ventas. acá hay lenguajeo rico y de proximidad quién sabe si geográfica quién sabe si afectiva quién sabe cómo de histórica ni cuánto de identitaria. se trata de la red de dificultad de un inquilinato que ya dejó de pagar el lenguaje.

agentes de lectoescrituras infrainquilinas, estamos juntas y hemos compuesto una revista que ha levantado entre nosotras un entramado jugoso en texturas, tonos y durezas de preguntas e inquietudes vinculadas al lugar de habla más allá y más acá de lo eurocentrado que sólo puede acentuar el yo de amos institucionales e infraestructurales, a la idea de crisis o el papel del inglés en ontologías, epistemologías, éticas, eróticas y poéticas que ya acarrean alto imperialismo en su vaivén. entramado jugoso que queremos enunciar sin responder a

ninguna de ellas, pípol. porque queremos ser conscientes de los contornos de una verborrea que nos pasa por encima —la de las telecomunicaciones eficaces, eficientes, optimizadas del s. xxi y los cortocircuitos que desintegran nuestras bajezas—, porque queremos sentir las fronteras corpóreas de nuestras (aprox) voces y saber hasta dónde podemos cantar y/o contar sin caer (entre otras cosas) en la colonización del inglés, en la globalización del yo, en facebookización del bajo internet o en las trampas de email de nuestros caseros explicándonos como *buenamente* pueden que los pisos en los que vivimos valen más, valen mucho más de lo que nos cobran.

somos un inquilinato de lectoescritura que no tiene ni yo, ni amo, ni deudas; y nos están vaciando de las ciudades a base de müesli. igual que antes nos vacia[ro]n del mundo rural. nos sabemos lenguas provisorias, precarias y prescindibles: somos vulnerables y tozudas y por eso no queremos ni callar, ni representar: L/E/N/G/U/A/J/E/o 2 es nuestro grito de desposesión vernácula desparramadamente transoceánica tras la des-orientación occidental y occidentalizada; no es el único —no será el último— pero es la materialización boca-oído de nuestros desvelos en las 2019 tensiones mientras

EUROPA ¿ES?
EUROPA ESTÁ CALLENDO
EUROPA SE ESTÁ CALLANDO

EUROPA, ¿DÓNDE HAS DESTERRADO TU AMOR? > > > SI NUNCA HAS AMADO

si nunca nos has amado, si dudamos de si tú sabes amar, de si tú sabes amor, de si solo te has amado a ti misma en qué sympoiesis, tantos siglos eurocentrándote y eurocentrando el mundillo para ser más tú misma con tus agentes culturales nonstop emergentes y tus tractatus y tus circuitos y tu excelentísima doxia, con tu fackin' low cost y tus postureos, con tu superioridad intelectual y tu pose influenser que ni de perfil se aguanta, dice. para y repara que si no sabes ni dónde quedan los extra-radios pues remedia pero qué dices de new media, qué dices de new por favor, si ni sabes dónde te quedan las fronteras ni para contarlas, dónde deterrar/destetar lo que no eres; queríamos no pagar nunca más: apagar y leer duro, y escribir fuerte; pero también esto es un aviso:

ANUDEN DECOLONICEN DESPOSEAN FALOLOGODESCENTREN SUS LENGUAS
de inquilinato, que esto va de republicarse en mutuidad

europa no escucha, ni ganas. L/E/N/G/U/A/J/E/o es construir la recepción además de la emisión. ocuparse del circuito, y de las reparaciones parciales que sean oportunas para quedarnos a vivir aquí (mismamente).

> *«Por que conuiene advertir, que los Romanos hallaron mui de otra manera a España, que los Españoles hallaron a las Indias, en las quales ninguna nacion estrangera auia entrado primero, que ellos, i assi aquellas gentes carecian de toda suerte de letras, i consiguientemente de las ciencias, i estudios dellas i de la policia que las acompaña, i biuian a guise de fieras desnudas». (Aldrete)*

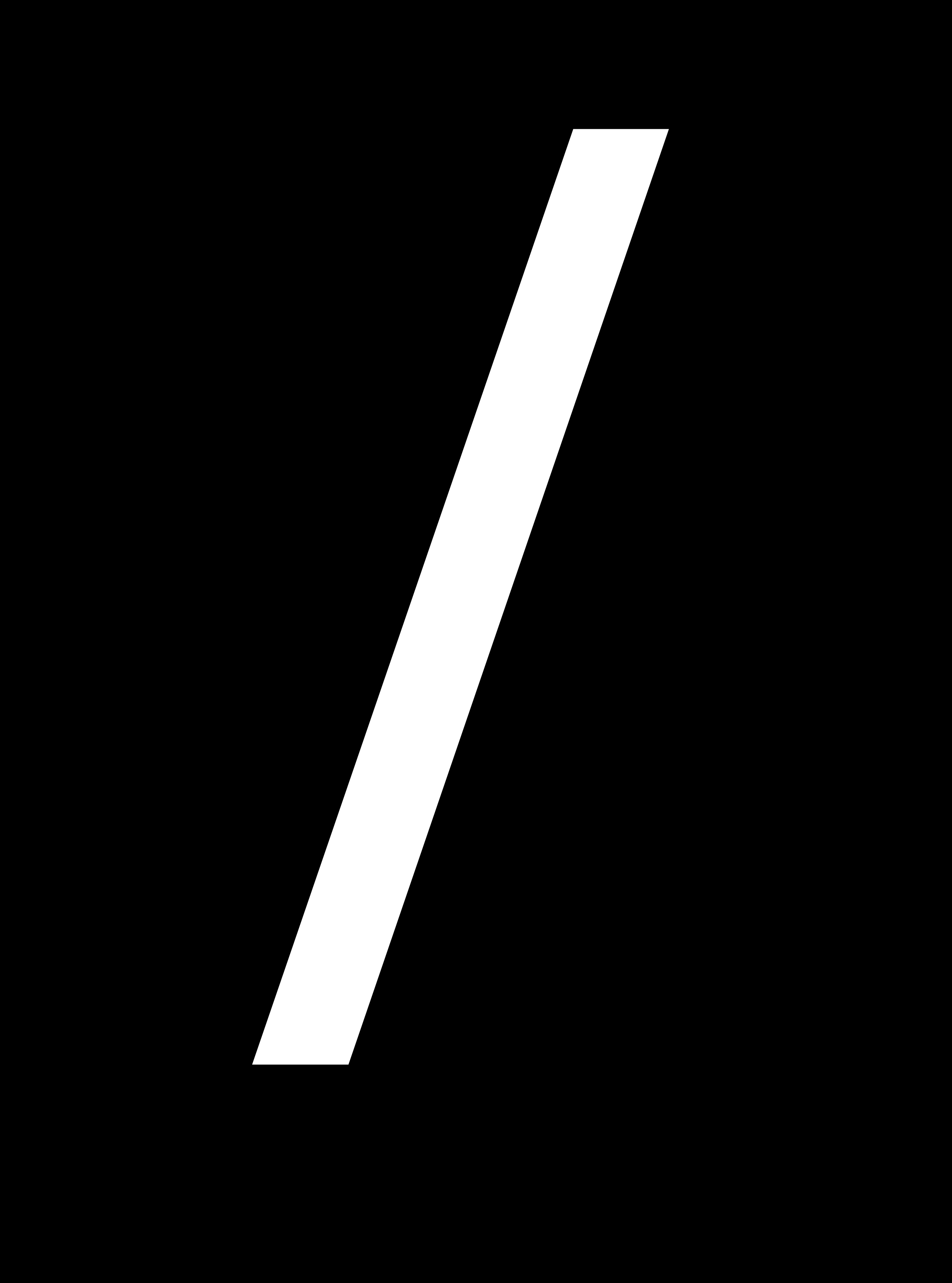
==/ **Seminario Euraca**

referencias \

Anzaldúa, Gloria (2004) Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan, en "Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras". Traficantes de sueños.

Rolnik, Suely (2019) *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta de limón.

Aldrete, Bernardo (1606) *Del origen, y principio de la lengua castellana ò romance que oi se usa en España*... Roma por Carlo Vuliet



LENGUA

Deslenguada. Desbordes de una proletaria del lenguaje

==

Saltó con su lengua afilada a trozar el mundo
que le había sido asignado

Tengo la certeza de que me siento inclinada al mal, pensaba Juana. ¿qué sería si no aquella sensación de fuerza contenida, pronta a reventar con violencia, aquella sed de emplearla a ojos cerrados, entera, con la seguridad irreflexiva de una fiera? ¿No era acaso sólo en el mal donde alguien podía respirar sin miedo, aceptando el aire y los pulmones? Ni el placer me daría tanto placer como el mal, pensaba sorprendida. Sentía dentro de sí un animal perfecto, lleno de inconsecuencias, de egoísmo y vitalidad.
[.. .]

Sí, sentía dentro de sí un animal perfecto. Le repugnaba la idea de dejar suelto aquel animal algún día. Por miedo tal vez a la falta de estética. O por miedo de alguna revelación... No, no —se repetía a sí misma— es preciso no tener miedo de crear. En el fondo posiblemente el animal le repugnaba porque todavía había en ella el deseo de agradar y de ser amada por alguien poderoso como la tía muerta. Para después, sin embargo pisotearla, repudiarla sin contemplaciones. Porque la mejor frase, e incluso la primera era: la bondad me da ganas de vomitar.

Clarice Lispector
Cerca del corazón salvaje

//

Decidida a inscribir los movimientos salvajes de la vida en una letra sin concesiones, el animal despereza en la negritud de la sangre. Obrera de las artes heréticas, la escritura no busca la dulzura ni la obediente aprobación de las hermanas. Ardua, en mi lengua bullen los vestigios de las palabras mordaces. Las reglas pudorosas del mundo me señalan el adecuado manejo de mi subordinación silente. Pero la resaca de la serpiente que reboza en la membrana sublingual, es campo inaudito de la creación. Ensoñaciones pestilentes auscultan el lado nocturno de la voluntad. Áspera, la existencia de la deslenguada es una cruda figuración de la insolencia proletaria. El viraje político que se monta en el cuerpo arroja bocanadas de lenguaje en perpetua gestación. La astucia es su estación más provechosa. El influjo maléfico humecta el terror a la uniformidad, propia y ajena. La proletaria del lenguaje deserta de ser transmisora del paradigma del silencio, porque no se trata sólo de la prohibición de expresar o decir, sino también de la capacidad de nombrarse a sí misma. Los ecos del vientre de las ovejas resuenan en el cielo. Frotar la lengua contra la linealidad gramatológica de los nombres, un ambiguo ejercicio erótico que deviene deseo de disrupción poética. Deslenguada no es mi identidad, es una forma mutable de vivir el mundo contra etiquetas y frases cementadas. Tan opaca, tan puerca y serena. Un lugar de tránsito indispensable. Es una mal criada de las huestes plebeyas. Desiste de hablar y escribir como se debe. Desiste de pensar como se debe. Su acto de vida es un pasaje imaginario, yo-ella, empeñado con afán en erguirse contra la fatiga

del aire que le arrebata el canto de los grillos. Leer y ser leída a/por las hermanas de lengua estaqueada, en las que el dolor enerva todo su ser. La fiera muerde con crueldad adormecida. Una pastosa conciencia de las nuevas formas de sujeción envaina los vapores que se desprenden de su respiración sulfurosa. Luce harapienta, hacinada por las pulsiones ingobernables, suspendida en el hilo de la cordura.

Una lengua de obra, que ocupa el hiato entre lo nombrable y lo innominable. Hace de la mudez una tecnología de producción. El hedor implacable devana las grafías sin escándalo. Inventa palabras con las hilachas del silencio espeso de la incerteza, el miedo y la violencia. Crea intervalos en la progresión semántica hasta la ruptura de la unidad monolítica del sentido.

/

Cuando las lenguas se diversificaron, a fines de la edad de oro, las civilizaciones de las madres transformaron la lengua original en múltiples lenguas. Estas lenguas tuvieron la particularidad de poseer sentidos de desdoblamiento múltiple, una especie de galería de espejos. Eran lenguas completamente adaptadas a las madres, que vivían en representación permanente. Las lenguas también entraron en ritual, hechiceras, sagradas, evocadoras, obsesivas y tiránicas.

Se conoce muy mal la lengua original «de las letras y de las cifras», a la cual las antiguas amazonas permanecieron fieles. Debió de ser sin duda una lengua bastante más simple y bastante más complicada a la vez que las conocidas posteriormente. La leyenda dice que la vieja lengua era capaz de crear la vida o por el contrario «herir» de muerte. La leyenda dice que la vieja lengua podía desplazar montañas o piedras enormes (las piedras que se levantan en cualquier parte del mundo), la leyenda dice que la vieja lengua podía desencadenar tempestades sobre el mar o apaciguarlas. No se sabe más de aquellas «letras y cifras». Los significados y los fonemas tenían sin duda una relación diferente entre ellos. No es posible imaginar que esta lengua estuviera compuesta de «frases» con una construcción y una sintaxis rígidas, rigurosas, represivas, como las que nosotros conocemos. No se sabe bien qué rol jugaba el sonido. La leyenda ha sido narrada por las madres, las grandes madres que deformaron la lengua original y, viendo lo que habían hecho, se sintieron llenas de nostalgia por el pasado.

Monique Wittig y Sande Zeig
Borrador para un diccionario de las amantes

//

La lengua es el órgano genital de la escritura proletaria. Aprendí a pensar con la lengua. El porno-ojo de dios concentra adiposidades en las geografías cautivas de la carne. El desmembramiento del cuerpo instituido acontece en el léxico de la máquina-dragona. Su fuego comulga con la mosca de vísceras pútridas. La tipografía humectante del agua agargantada resiste la voz seca del límite. La proletaria es pagana, en persecución constante del rito de frontera. Una larva enraiza en su líquido espeso. Marca identitaria provisoria, acentúa la urgencia convulsiva. Bucea bajo su costra para testear las prohibiciones culturales. El aroma estival se estrecha en sorbos de ocio embalsamado. La anatomía de su lengua afirma el carácter incierto de la vida. Asiento principal de la deglución del mundo, su musculatura trabaja, ágil y sagaz, en la diseminación de la unidad. No hay pureza ni monolingüismo en el ejercicio de la fabulación deslenguada. La agudeza de sus papilas capturan las contaminaciones de las felonías hermanas. Una multiplicidad de micromundos revela una estética de la insatisfacción, que hace de la carencia un resto altamente provechoso. La lengua es mi medio de producción, una lengua fronteriza que se resiste a permanecer callada y obsecuente. Terca en la ocasión, su pie ligero elude el juicio amargo de lo puro. En los pliegues de su textura rugosa

acecha el deseo, las excrecencias de un erotismo desembozado y amazónico. No hay punto fijo o neurálgico que reclame esta saeta. Vacila y jalona su estela con mordiscos de pena. Una población de certezas tiembla cuando cae en el abismo de su micosis. El origen es un mito que la proletaria del lenguaje se esforzará en hacer fracasar.

Si la superioridad administra el derecho sobre los cuerpos y la tierra, la lengua de la proletaria se desborda en busca de los orillamientos, del descontrol.

/

El estudio del silencio me ha mantenido absorta durante mucho tiempo. La matriz del trabajo de quien es poeta consiste no sólo en lo que existe para absorberlo y trabajarlo, sino también en lo que ha desaparecido, se ha vuelto innombrable y por tanto, impensable. Es a través de esos agujeros invisibles en la realidad por lo que la poesía se abre camino —desde luego esto es así para las mujeres y otros sujetos marginales y desposeídos de poder y generalmente para los pueblos colonizados, pero últimamente para todos los que practican cualquier arte en sus niveles más profundos. El impulso de crear empieza —con frecuencia de manera terrible y pavorosa— en un túnel de silencio. Cada poema real es la ruptura de un silencio que existe, y la primera pregunta que le podríamos hacer a un poema es ¿Qué tipo de voz está rompiendo el silencio, y qué tipo de silencio se está rompiendo?

Adrienne Rich
Artes de lo posible

//

Una lengua de obra, que ocupa el hiato entre lo nombrable y lo innominable. Hace de la mudez una tecnología de producción. El hedor implacable devana las grafías sin escándalo. Inventa palabras con las hilachas del silencio espeso de la incerteza, el miedo y la violencia. Crea intervalos en la progresión semántica hasta la ruptura de la unidad monolítica del sentido. Bajo las uñas aguardan los besos que se hundirán en el pecho de la barbarie. Su fonética inédita lesiona las estructuras epidérmicas de la lengua para tajear el cuerpo del texto y erogar los nombres del estremecimiento capturados por la maquinaria de la censura. La lengua de la disidencia respira por los poros del enemigo. Su disturbio somático hace estallar todo pacto de control. El poema que abreva en el reflujo de un silencio desenquistado se disuelve en la genética de la proletaria. La deslenguada acuña injertos de heteroglosia y los sintetiza en formatos irreverentes. Se aturde al tantear. Tambalea y se ofusca, pero no quiere tener la terrible limitación de quien vive apenas porque se lo autorizan. El arqueo de las fantasías detona con su escepticismo burlesco. Comulga con la comunidad felina que hace de la caída un artificio de belleza. Practica el mentalismo de la mariposa. La ruptura es un oficio de riesgo.

Lejos de una no-traducibilidad radical de la condición de subordinación, la crítica post-colonial reclama el estatuto fronterizo de todo lenguaje: no hay lenguaje que no sea producto de la traducción, de la contaminación, del tráfico. Si el saber dominante se caracteriza por una pretensión de monolingüismo, entonces, los saberes situados son heteroglosias (Derrida, 1996). El saber_vampiro es una tecnología de traducción entre y a través de una multiplicidad de lenguas que se levantan contra la sobrecodificación de todas las lenguas en un lenguaje único.

Beatriz Preciado
Saberes vampiros

//

La palabra es el destino de quien rehúsa el cautiverio. La atmósfera secular resucita los estados inanimados. Lengua cyborg. De aquí, de allá, del inter, del entre. Ingiere la ineludible inquietud con el espinel que cuelga de su prepucio. Su mecanismo de trabajo es anti-universal. Vive en la postrada, en la mujer biónica, en la boca que ensaya el turbio eco de una multitud de espejos. Su magma cartilaginoso desconoce la autoridad de los signos embalsamados por el poder. El flujo del agua simplifica la masticación de las claves. Un ejercicio de vida gravita en retener lo menos capturable. La deslenguada rompe con el hábito de la tranquilidad que trae la representación. Los ventrílocuos de sus políticas fuerzan la destitución de las voces, las envían a la mudez mediante el código del distanciamiento. Representación es boca ausente. La pronunciación correcta construye vidas de talla pedestre. Disputas de lenguas se esgrimen lejos y adentro, en lonjas de tierra fertilizadas por la lealtad. La escritura deslenguada empuña una destreza nómade, vagando en las fronteras de lo periférico y lo hegemónico, entre lo masculino y lo femenino, entre lo hetero y lo homo. Generosa y suspicaz, espolvoreada con cenizas de lo orgánico, lo técnico, lo mítico, lo textual, lo político, la lengua de la proletaria vulvea alteridad situada. Todo glosario es transitorio y anida sus propias rupturas en los intersticios de lo indecible. En el ilimitado campo de la entrelínea se abren brotes arropados de no-palabra. Porque siempre hay más, hay otro, hay otra, hay fractura, hay vena inflamada de perplejidad. El saber localizado, amanecido en la almohada de la tragedia y la blasfemia, surge del tráfico de cuerpos hablados y desdecidos en la carne. Vivir trepando la muerte inocula a la proletaria contra la ley del Estado.

Si los bastardos son monstruos,
son también abismos de ternura.

Violette Leduc
La bastarda

//

Lengua deforme, de color travieso, de gesto impertinente. La intimidad de la proletaria es pública manifestación de la memoria dérmica. Se acurruca en la entrepierna y ensaya la segregación para distraer la hora de la conquista. La monstruosidad es una dotación vertiginosa de desprecios que inventa sus identidades. El espíritu indomable magnetiza las voces que rebasan la custodia. La vida transmundana abre las esclusas del estremecimiento. Desenvaina su condición bastarda como puñal de pertenencia a lo indeseable. Cuando el aleteo del sol arrecia entre las sábanas, escapa de la tradición del mesianismo y se embriaga de una antigua sed de rincones. Sola, se atreve al éxtasis de la repugnancia y de la invisibilidad. Esquiva las técnicas del pulido que la vuelven agradable y condescendiente. La caricia de la deslenguada talla su compromiso con el desapego. Las formas maleables y vaporosas se agitan en escurridizos escenarios sanguíneos. Si la superioridad administra el derecho sobre los cuerpos y la tierra, la lengua de la proletaria se desborda en busca de los orillamientos, del descontrol. Su turbación le exprime el cuerpo y pinta el horror con los pezones anudados a un sinfín de secretos. Trepa sin ruido los escalones imaginarios. Las desviaciones ilustran su geografía del daño y dibujan el uso crítico de lo siniestro.

Articular es significar. Es unir cosas espeluznantes, cosas arriesgadas, cosas contingentes. Quiero vivir en un mundo articulado. Articulamos, luego existimos.

Donna Haraway
La promesa de los monstruos

//

Lengua de improperios y de dulzura inusitada. De mudez y de habla desbocada. Su estirpe es la afinidad, la ligazón esporádica. Lengua-medusa que crece como la hiedra perforando las paredes del tiempo. Sus filamentos exploran la borrasca y se alimenta de signos de procedencia diversa y heterogénea. En sus contracciones, emanan nuevos itinerarios de saberes, organizaciones deambulantes de vida. La proletaria se mueve en las sombras con su ojo infrarrojo y su lengua desfondada. Ojo ciego de idiomas pasados. Entiende de espectros y de espíritus, del frenesí de las memorias sepulcrales. Transita, a su vez, las texturas de la luz, lo visible, crea objetos y ondula situaciones de baraja furtiva. Palpita contrastes inesperados al jugar con su órbita de colores. A contraluz ejerce su cualidad nutricia. Urdimbres insospechadas de sentido se generan en el campo del asombro y la promiscuidad sensorial de lo viviente. La deslenguada manufactura en sus mucosas una percepción inaudita, una sensibilidad de desborde. Su tegumento, plagado de estrías, secreta dosis de ácido que evitan la calcificación de las articulaciones. Toda trama se hace y deshace para quien ejecuta la destrucción como escritura del cuerpo. En su médula, el miedo no sofoca a las palabras que se arrancan la piel y se amarran, invisibles y sutiles, a una voluntad punzante. Lengua cíclope que sazona los torrentes de libertinas huidizas. Atraviesa la consistencia del límite y ensaya confianza en cada exhalación.

*La gente estira la mano para demostrar que sabe mejor que nosotr*s mism*s cuál es la verdad sobre nosotr*s. Nos despojan de nuestra ropa, nuestras palabras, nuestra piel, nuestra carne, hasta que no somos más que una pila de huesos de carnicería, y luego señalan y dicen que eso es lo que somos.*

Minnie Bruce Pratt
Desnudado

//

El apetito de perturbación se encriptó en mi/su/tu carne. El dolor no es fábula para la deslenguada. La costumbre de situar en un pedazo del cuerpo el sentido de lo humano estalla en mis/sus/tus ojos. Se corta y extrae la eficacia de un órgano. La animalidad se despedaza en pulcra incisión. El sexo hace carne legible y construye privilegios a fuerza de faenas invisibles. Se producen alimentos para la máquina del género y el hambre de la norma no se basta con palabras. Se descuartiza con mano aséptica y la sangre cuaja en los imperativos del orden. Hay gritos apretados en el borde de una garganta. El goce languidece en rituales de fémina subordinada. Para nutrir el pánico se necesita carne magra y seca. El asco es una medida de distancia, denuncia la proletaria. Se crece masticando el mito epidérmico del contagio. Normal es un acto de dominio. La lengua proletaria traduce el estigma. El aire es hetero, por eso asfixia. De clase audaz y defectuosa, yo-ella-tu muda el ojo por la lengua prensil. El frotamiento vulvar secreta el afanoso idioma de la combustión, inigualable liturgia para el diluvio nocturno que atenta contra el gobierno del miedo. Disentir en el corte es firmar un contrato incendiario con el poder de afectación. La fruición activa el desacato erótico del cuerpo político. Enfundada en una identidad de carne, la deslenguada experimenta el espesor de la vida.

Cuando volvemos la espalda a la ira, también se la volvemos al conocimiento, pues con esa actitud estamos diciendo que sólo vamos a aceptar las ideas ya conocidas, las ideas cómodas y mortíferamente familiares.

Audre Lorde
La hermana, la extranjera

//

La deslenguada emerge del padecimiento. Encarna un compendio de heridas administradas por la insubordinación. Las vesículas inflamadas amenazan la cadencia de la esclava. La proletaria creció observando que la crueldad se disputa gran parte de nuestras vidas y nos sumerge en la desventura del amoldamiento más penoso. Escoge los coágulos y los introduce en su máquina de pensar. La comprensión acontece a quejidos, en las tramas nocturnas del entendimiento. Desgreñada, troca la respiración irritada en un gesto de perturbación política. Conjura los arrebatos de la furia en pensamiento indigesto. La desvergüenza implora por apedrear el sopor enmohecido. La lengua infesta de emoción encarnizada no ambiciona la frialdad de la razón inmune, la que descarta todo vestigio rabioso e iracundo para enviarlo al mundo de la ignorancia. Esa es una treta de la supremacía de la ley. En su contra, la proletaria practica la lengua de la vindicación sin venia alguna. A medida que la rabia asciende, gorgotea palabras y frases imponderables para la diplomacia urbana.

Babel-17: ella ya lo había sentido antes con otros lenguajes, esa apertura, ese ensanchamiento, su mente forzada repentinamente al crecimiento. Pero esto, esto era como si de repente una lente desenfocada durante años hubiera ajustado el foco.

(pensamiento de la poeta Rydra Wong)
Samuel R. Delany, Babel 17

//

La proletaria se alfabetiza en lenguajes ignotos. Su repertorio de voces es una amalgama encendida de posturas imbricadas y pasajes inverosímiles. En su lengua fermenta la multiplicidad, se dilata el ímpetu de asombro y la condición de intrusa. La novedad acontece. Explora las menudencias de los alfabetos para desmontarlos. Reconstruye en sus pliegues un territorio en el que no hay símbolos inocentes. Tarea de desciframiento que implementa una laboriosa agudeza visceral contra la tiranía. Sabe de su poder y señala con rigor burlesco los modos de esa lengua que se postula como buena y decente, desarropando su deseo de dominación. Exhuma las pretensiones de objetividad, sin caer ella misma en el juego del cuerpo invisible. Su pericia en descorrer los paños que oscurecen la imagen deviene de su experiencia lúdica, de palabras a la deriva, de un pensamiento táctil. Los lenguajes otorgan existencia con la misma pasión que constriñen las formas de habitar el mundo. La deslenguada encarna un tenaz compromiso con la libertad de las especies.

La costumbre me había silenciado como suele hacerlo la costumbre. Tan habituada a una cosa que no hace falta hablar de ella, tan bien conocida la acción que no hace falta describirla. Pero yo sé que la expresión es libertad, que no es lo mismo que libertad de expresión. No tengo derecho a decir lo que quiero cuando quiero, pero tengo el don de las palabras con el cual bendecirte.

Jeannette Winterson

//

No hay costumbre sacralizada en la lengua proletaria. Invierte su veneno en demoler los cómodos hábitos del lenguaje, lugares de pasmosa quietud. Su torrente lúbrico desorganiza las colecciones de ideas instituidas. Bajo su estandarte insolente horada los tópicos de la armonía. El dispositivo óptico de su lengua rumiante atraviesa la ignominia que todo mandato construye para su erección. Se desliza por el contorno de las palabras hasta encontrar la falla y, allí, desova su caos. Tonificada por los brebajes rústicos de la mordacidad, sale con bizarría a devolver los silencios esponjosos que le fueron atribuidos. Las narrativas de la proletaria remueven todo conformismo lingüístico. Hay un plus de exigencia en el desciframiento de su escritura, porque la herejía punza una sensorialidad múltiple que intoxica sus experiencias. Escribe contra las prohibiciones de las estructuras de la ciencia. Es una lengua excluida del mundo de la racionalidad ortodoxa. El dogma de los administradores de la pureza, le exprimen toda vitalidad a la letra para hacerla dócil y maleable. Acallan los desenfrenos irreductibles de la literatura, sujetando los límites de lo decible. La deslenguada piensa con palabras profanas, las que tienen la forma incisiva de la pregunta por las oclusiones.

Me dijeron: no busques. Nada se te ha perdido.
Y los vi desde lejos
ocultar lo que roban y reír.

Rosario Castellanos

//

No hay novedad en el despojo de este continente expropiado. No hay venganza que repare ni compense la herida. La infamia vino en barco y la tiranía se tiñó de proeza. Millones de bocas fueron saqueadas, lenguas mutiladas y extirpadas con el lenguaje de la civilización. El relieve de América Latina se transformó en esfínter de extracción y explotación desenfrenadas. La potestad del imperio se firmó debajo de montañas de órganos y mucosas putrefactas. Del otro lado de la vida, hay poblaciones de sombras que acechan en el crepúsculo. La manutención de la memoria requiere amputaciones. La letra de la deslenguada no escapa a la historia, la palpa en cada emoción discordante. En la pérdida escoge abandonar el párpado que cae, sediento de luz. El amo trazó los mapas para guiarnos en su relato enmohecido y taxidérmico. No hay morada en la dominación, escribe con las inclemencias de la fiebre. Construye con paciencia de prisionera, su propia topografía de mudanzas apremiantes. En la profundidad del surco, la temperatura asciende porque fluyen los sueños improvisados, los argumentos descartados, las maniobras libertarias fallidas de las esclavas. La pobreza es una intensa y minuciosa ficción asignada a la proletaria, que saborea el pellejo de esta tierra. Las técnicas del ojo occidental ocultan las violentas maniobras del engaño. Se aprisiona al mundo en un catálogo de seguridades. Pero hay erupciones en la lengua del trueno. Esparce sátiras nocturnas que inundan de euforia a las que quedan, a las que arrastran su olor de sobrevivientes.

El sujeto del saber situado es un vampiro. Es necesario morder o ser mordido para saber. Ser testigo de su propia mutación. Tomar el riesgo de la alquimia. El terreno de la epistemología fragmenta para abrir un espacio ético-político: «ser testigo», para Haraway, depende de la relación constitutiva entre «testar» y «atestiguar» (Haraway, 2000, 161). «Ser testigo es ver, atestiguar, volverse públicamente responsable de, y físicamente vulnerable a sus propias visiones y representaciones» (Haraway, 2000, 155). Ver siempre con otro pero jamás en su lugar. El vampiro, el Testigo_Modesto, más que un sujeto en el sentido político o metafísico del término es una manada, una banda, una multiplicidad, un proceso de mutación: «el vampiro contamina los linajes durante la noche nupcial... efectúa transformaciones de las categorías a través de un pasaje ilegítimo de sustancias... infecta el cosmos, la comunidad orgánica cerrada» (Haraway, 2000, 150). El vampiro es trans. De ahí este extraño imperativo: o bien acabar la política, o bien, hacer política como un vampiro.

Beatriz Preciado
Saberes vampiros

//

Piensa con lascivia en el lóbulo de la hermana. Jadea y lo chupa hasta la eclosión. El rastro se expande a borbotones. La proletaria no muerde, porque sus dientes han sido confiscados por el reparto injusto que moviliza el mundo. Pero succiona, aspira, lame. Presiente que su lengua la provee de tácticas insospechadas. Es la prótesis de su conocimiento. Piensa en lenguas, su lengua la piensa. Los registros disímiles se agolpan, sin maniobra jerárquica, en sus conectores semióticos. Hay fricción en el aire, pero el aquí-ahora es el vórtice que articula su cartografía narrativa. La deslenguada se alimenta de los cánones periféricos y subalternos, se contagia de los virus y las pesadillas de las deformes. Su proyecto de escritura anti-esclerótica materializa su política hematófaga. En la combustión de la sangre y la saliva, la carnificación de la palabra se desdomestica. Todo parámetro de medida indica inmunidad para el ojo-control. La proletaria del lenguaje se relata a sí misma como una monstruosidad indisociable de las formas contemporáneas de la docilidad. Contraviene la dominancia de la genitalización de su identidad. Sacude sus garantías. Los implantes de afinidad hacen de su lengua un artefacto de producción de modos de lo vivible. Su vampirismo tensiona y socava los límites imaginarios de las historias petrificadas.

Lo que en ella se había elevado no era el valor, ella era sustancia sólo, menos que humana, ¿cómo podría ser héroe y desear vencer las cosas? No era mujer, existía y lo que había dentro de ella eran movimientos alzándose siempre en transición. Tal vez hubiera alguna vez modificado con su fuerza salvaje el aire a su alrededor y nadie lo notaría nunca, tal vez hubiera inventado con su respiración una nueva materia y no lo sabía, sólo sentía lo que jamás su pequeña cabeza de mujer podría comprender. Tropel de cálidos pensamientos brotaban y se arrastraban por su cuerpo asustado y lo que en ellos valía es que encubrían un impulso vital, lo que en ellos valía es que en el instante mismo de su nacimiento había la sustancia ciega y verdadera creándose, alzándose, destacando como una burbuja de aire en la superficie del agua, casi rompiéndola... Notó que aún no se había dormido, pensó que aún tendría que estallar en fuego abierto. Que terminaría de una vez la larga gestación de la infancia y de su dolorosa inmadurez reventaría su propio ser al fin, al fin libre. No, ningún Dios, quiero estar sola. Y un día vendrá, sí, un día vendrá en mí la capacidad tan roja y afirmativa como clara y suave, un día lo que yo haga será ciegamente, seguramente, inconscientemente, pisando en mí, en mi verdad, tan íntegramente lanzada en lo que haga que seré incapaz de hablar, sobre todo un día vendrá en que todo mi movimiento será creación, nacimiento, quemaré todas las naves que existen dentro de mí, me demostraré a mí misma que nada hay que temer, que todo lo que yo sea será siempre donde haya una mujer con mi principio, alzaré dentro de mí lo que soy un día, a un gesto mío ondas se levantarán poderosas, agua pura sumergiendo la duda, la consciencia, seré fuerte como el alma de un animal y cuando hable serán palabras no pausadas y lentas, no levemente sentidas, no llenas de voluntad de humanidad, no el pasado corroyendo al futuro; lo que yo diga sonará fatal e íntegro, no habrá ningún espacio dentro de mí para que sepa que existe el tiempo, los hombres, las dimensiones, no habrá ningún espacio dentro de mí para notar siquiera que estaré creando instante por instante, no instante por instante: siempre fundido, porque entonces viviré, sólo entonces viviré más que en la infancia, seré brutal y mal hecha como una piedra, seré leve y vaga como lo que se siente y no se entiende, me rebasaré en ondas, ah, Dios, y que todo venga y caiga sobre mí, hasta la incomprensión de mí misma en ciertos momentos blancos porque basta cumplirme y entonces nada impedirá mi camino hacia la muerte-sin-miedo, de cualquier lucha o descanso me levantaré fuerte y bella como un caballo nuevo.

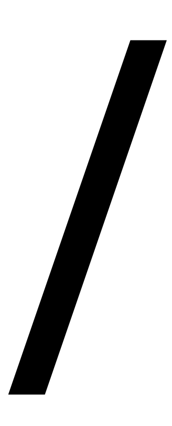
Clarice Lispector
Cerca del corazón salvaje

//

La lengua ígnea se lame a sí misma y enciende toda extremidad de su cuerpo, despliega un goce inigualable. La proletaria es aguerrida en su deseo de inmanencia, arder es su oficio. Vive en la diáspora de las palabras, buscando el polen de su sexo múltiple.

Sus animales abultan la piel mientras corren, airados, a inspeccionar las constricciones del movimiento vital. Es diestra para las incisiones en el cuerpo de la escritura, las que drenan los silencios acopiados. Cirujana en letras, la operación placentera encabalga las direcciones del pensar no-complaciente hacia las zonas inhóspitas de su comunidad de hermanas. La deslenguada conoce el destierro por jugar a desmantelar lo sagrado y por inventar adivinanzas de respuesta impronunciable. Reúne las sanciones para trenzarse un collar de díscola. Más que amuleto o estigma, semblanza de lengua ingobernable. Sus pasos prefieren el suelo volátil del desierto. Puntada a puntada perfora la palabra postiza que calla el exceso. Con su lengua alcanza mi/tu/su clítoris anémico, criadero de habla carroñera. El disturbio incendia las zonas aledañas y el crepitar del legado inmaculado aturde la noche.

La tipografía humectante del agua agargantada resiste la voz seca del límite



ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

Alejandra Pizarnik
Árbol de Diana

//

La voluntad de saber se abre, desencajada, en la lengua de la proletaria. La inquietud por nombrar subvierte su tenue descanso. Llega a los lugares del silencio para averiguar la rugosidad del lenguaje. Y va más allá, con haces de ojos difractarios, donde las palabras se desintegran porque no dicen. No le intimida esta empresa, inaugura un poder que se resiste a esperar la autorización del mundo. Con rigor de anatomista, tamiza sus letras hasta cuajar el reverso sojuzgado por los dosificadores de la razón. No descarta el fracaso ni se apacigua porque reverbera en su ánimo el estilete pendenciero. Empecinada en desmarcarse de un sueño privado, juega a permutar los parlamentos del molde único. Sus maniobras inconformistas se emparentan con un alerta poético ante el miedo. El acorralamiento para implantar el orden funda cualquier institución. Ahí, en el órgano de control, emerge la lengua proletaria, como una muesca que acusa su descomposición incesante y difamatoria. Sus incursiones en la intensidad del desierto templaron su estirpe temeraria. Revestida de la aspereza climática, soporta las adversidades de la excitación.

La teoría produce efectos que cambian a la gente y la manera en que ésta percibe el mundo. De esta forma, necesitamos teorías que nos permitan interpretar lo que sucede en el mundo, que expliquen cómo y por qué nos relacionamos con cierta gente de maneras concretas, que reflejen lo que sucede entre los «yoes» internos, externos y periféricos de una persona y entre el «yo» personal y el «nosotros» colectivo de nuestras comunidades étnicas. Necesitamos teorías que reescriban la historia utilizando la raza, la clase, el género y lo étnico como categorías de análisis, teorías que atraviesen fronteras que diluyan límites... Necesitamos teorías que señalen maneras de maniobrar entre nuestras experiencias particulares y la necesidad de formar nuestras propias categorías y patrones teóricos en los modelos que descubramos... Y necesitamos hallar aplicaciones prácticas para esas teorías... Necesitamos desechar la idea de que existe una forma «correcta» de hacer teoría.

Gloria Anzaldúa
Haciendo caras

//

La praxis de la deslenguada es extática, fuera del ímpetu del ojo abrasador del conquistador. La teoría es corporal, sus emociones discrepan del romanticismo faenado por la servidumbre. Su deseo epistémico no es el triunfo ni la revelación ni el descubrimiento. La espalda duele, la garganta se bloquea, el estómago azuza el ácido hasta infligir su herida. Aprender es un llanto interno. Insiste en la reescritura como descalce de los paisajes imaginarios construidos por la óptica imperialista y cristiana. La destrucción es una práctica de ganancia para la proletaria, su/mi técnica no requiere más sofisticación que el compromiso efervescente de hacer del mundo un lugar vivible para toda especie. Ensaya la hechicería y experimenta con el legado de las brujas. Hace teoría en lengua. Las operaciones mágicas y los procedimientos científicos componen su práctica semiótica, híbrida y oblicua, pasional y beligerante. Extrae su voluntad de poder de las yuxtaposiciones temporales del sufrimiento, de la profunda ironía arquitectónica de los placeres y de la algarabía de los bailes paganos. La proletaria del lenguaje produce mundo desde la intersección yo-ellas. Anuda posibilidades, desarma lo imposible, afila las modestas herramientas quirúrgicas de las habitantes marginales del fálico epicentro del saber. Cada límite que depone, astilla su pensamiento. Descree de la condición de vanguardia. Siente que el camino de regreso no es el mismo, entonces otra parte será su próximo lugar.

Tremola el aire
sonoro en las bocas, escenario
del más opaco dialecto.

Macky Corbalán
Como mil flores

//

En la lengua de la proletaria hay paisajes de un agreste carnoso, azotado por vientos mordaces. Las mutilaciones distorsionan su sensibilidad y nuevos tópicos florecen en su mecanismo triturante. La fantasía multiplica los sitios del cuerpo. Los escondites se desplazan y sus ecos tuercen el habla habitual. La conmoción escinde el ligamento de la coherencia, se descoloca el género y la risa confiesa su veta esquizoide. Se agota la técnica que fosiliza el relato. Las nervaduras opulentas de magia oscura despuntan en el crepúsculo vocal. Todo sistema de sentidos se provee de hablantes obedientes. En la topografía de las bocas normales hay una vasta ley de aplastamiento. Sobre las ruinas de sus expulsiones invisibles, yace la deslenguada, la hija del mal que se inventa una lengua impura para su sobrevivencia poética. Mientras el planeta es desposeído de su condición vital, la aptitud para diagramar lo vivible es comunitaria. La proletaria habita la disyunción. Entre lo sombrío y lo diáfano se inyecta visiones de paria que trastornan la verdad del régimen. Ver de otro modo precisa de palabras flameantes de porosidad festiva.

Otro aspecto de mi trabajo concierne al lenguaje. Porque para un escritor, el lenguaje se presenta como un material muy concreto al que uno se puede agarrar. Pero en su forma social, terminada, el lenguaje es asimismo el primer contrato social, permanente, definitivo. Porque el primer acuerdo entre los seres humanos, lo que hace de ellos seres humanos y seres sociales es el lenguaje. La historia de la Torre de Babel es un perfecto ejemplo de lo que ocurre cuando el acuerdo se disuelve.
Todo el mundo está de acuerdo en decir que hay cierto número de cosas que se deben hacer. Todo el mundo, los científicos y el público en general. Ser un hombre, ser una mujer, casarse, en ese caso tener hijos, criarlos, sobre todo las mujeres. Estas reglas y estas convenciones hacen la vida posible lo mismo que hay que respirar para vivir. De hecho, las convenciones sociales y el lenguaje hacen aparecer con una línea de puntos el cuerpo del contrato social designando así la heterosexualidad. Para mí los dos términos de contrato social y de heterosexualidad son superponibles, son dos nociones que coinciden.
Y vivir en sociedad es vivir en heterosexualidad. [...] La heterosexualidad caía tan por su propio peso que ni siquiera tenía nombre. Era la norma social. Es el contrato social. Es un régimen político. Los juristas no la llamarían una institución o, por decirlo de otro modo, la heterosexualidad en cuanto institución no tiene existencia jurídica. Los antropólogos, los etnólogos, los sociólogos la perciben quizás como una institución, pero una institución de la que no se habla, de la que no se escribe. Porque hay un presupuesto, un estar-ya-ahí, de lo social antes de lo social; la existencia de dos (¿por qué dos?) grupos artificialmente distintos, los hombres y las mujeres. Los «hombres» entran en el orden social como seres ya socializados, las «mujeres» permanecen como seres naturales.

Monique Wittig
A propósito del contrato social

//

Una contra-lengua asoma en la traducción del cuerpo fugitivo. Las grafías mestizas marcan el camino que aún no trazamos. La lengua de la proletaria es ilegal, excede la norma que constriñe los ojos del clítoris. El modelo de culto la quiere para sí, para exprimir sus variaciones y fagocitar sus modulaciones indóciles. Ninguna ambigüedad ni transición serán permitidas. Frente al empuje de la normalización y la sanidad, la deslenguada convulsiona y se trastorna. Extraña, pendenciera y roñosa, rechaza el estatuto de lo inmaculado. El feminismo no es el pan que se reparte bajo el imperativo «vengan todas a mí». En la lengua proletaria el feminismo es la indigestión de ese pan. Su tono no es la estridencia, más que nada la implosión, silenciosa y lacerante, del edificio llamado sociedad, tan cruel y opresivamente heterosexual. Incita a desorganizar el territorio de la escritura, a dispersar la palabra para evitar su sedimento en un estado

indisoluble. Como ficción endemoniada, la proletaria atraviesa a la lesbiana, a lo trans, a lo queer. Ser poseída por su rareza desertifica los labios del sexo-capitalismo. El riesgo de lo que hay que pensar no concluye al empuñar las mismas palabras para invertir su naturalidad. El pacto sucumbe cuando la lengua apátrida asciende por nuestros esfínteres.

Todo glosario es transitorio y anida sus propias rupturas en los intersticios de lo indecible. En el ilimitado campo de la entrelínea se abren brotes arropados de no-palabra. Porque siempre hay más, hay otro, hay otra, hay fractura, hay vena inflamada de perplejidad. El saber localizado, amanecido en la almohada de la tragedia y la blasfemia, surge del tráfico de cuerpos hablados y desdecidos en la carne. Vivir trepando la muerte inocula a la proletaria contra la ley del Estado

/

Es posible que ustedes piensen con repulsión que mi historia sólo trata de estas cosas, y que hay mucho más en la vida, incluso en la vida de un esclavo, que el sexo. Eso es muy cierto. Lo único que puedo decir es que quizá sea en nuestra sexualidad donde más fácilmente caemos en la esclavitud, lo mismo hombres que mujeres. Tal vez es en ella, incluso como personas libres, donde nos resulta más difícil mantener nuestra libertad. En la política de la carne están las raíces del poder.

(Shomeke, nacida esclava en el planeta Werel)
Úrsula K. Le Guin
Cuatro caminos hacia el perdón. La liberación de una mujer.

//

Una filosofía incrustada en el cuerpo salva a la proletaria de la arquitectura de la hostilidad. Las callosidades de su lengua son los rastros de una rigurosa excavación en la injusticia. Aprendí/ó por las madres que la economía de la vagina es costosa. La prole es un servicio al totalitarismo genital. La deslenguada, de flujos ilícitos y olores marítimos, acumula los gestos del oprobio en su archivo biliar. Sabe que la amenaza de infección es un crudo artefacto de impugnación. Somos cuerpos cautivos del pavoroso embate de la ciencia y sus sofisticadas credenciales de violencia. La razón anestesia la órbita carnal. Cualquier rugosidad se extirpa sin consentimiento. La intimidad de la carne memoriza un sufrimiento longevo. El procedimiento de separar se celebra exhibiendo la pira de desechos. En las transacciones del capital, todo órgano es una mercancía más. Los guardianes orgánicos custodian que el mundo permanezca flemático. Se desgarran huesos y músculos para ajustar privilegios. Descomponer el mapa cárnico vital es un acto de vandalismo proletario. Se enmudece el tormento mientras sus glándulas secretan una rabia astillante. Atrevida, decodifica otras carnes, investiga sus relieves interiores con papilas agigantadas. Las concavidades reclaman soberanía mientras la epidermis global destierra la amnesia polimorfa. El goce filiforme cuenta historias de vibraciones salvajes. Con lengua trashumante, la deslenguada rumia rituales del devenir político.

En el decaer de esta escritura
En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga,
En ese puño elástico,
Hay Cadáveres.

Néstor Perlongher
Cadáveres - Alambres

//

Absorta, la escritura de la deslenguada busca erosionar la cultura unidimensional. La modernidad sexo-colonial dibujó su geopolítica de la muerte sobre los cuerpos cimarrones. Cuando se le hurtan palabras al enemigo, el riesgo de aniquilación brilla sin tutelaje. Reptar entre las lenguas de los imperios es orillar la toponimia de las hermanas asesinadas. En la zona de contacto asoma una esquelética de la memoria. La mudez ensalivada encripta la piel. La proletaria cifra su sexo en la carne podrida. Voraz en la profundidad, experimenta la temporalidad sin cronos de la difunta. Su conexión es lengua inserta en los huesos, libando el polvo de un territorio incierto. El ritmo del jadeo público hace estallar el espanto de los convencionalismos. Con su mueca impropia, desbarata toda propiedad. En este mundo omnívoro, la plusvalía lingüística funda la sintaxis biopolítica. El gusto por la profanación articula palabras y sonidos inasibles. Batalla contra el férreo intento de disciplinar los modos de conducir la mirada. Pertinaz, el tacto lingual se empapa en una polisemia infinita. La deslenguada aprende que las herederas deseables son las que rompen con el origen. Su boca se perfora desde que se expone al temblor de una existencia que abdica de las seguridades y apuesta a la incertidumbre. Experimenta/o en las historias minúsculas que cada palabra es un reservorio de cadáveres.

Por la aldea y hasta el agua, se sentía el perfume de flores de los bosques. El único idioma era el de ahí. Había cincuenta lenguas por el mundo. Y sería bueno saberlas todas, mas sólo estaba la de ahí, y otra de un país limítrofe, pero remoto. Como un bello zurcido, un bordado sutil, se enmarañaban a ratos, en la conversación cotidiana, párrafos de ese país.

Marosa di Giorgio
Rosa Mística

//

Contra todo higienismo del lenguaje, la proletaria se contamina de los aires más turbulentos de la imaginación. Criaturas deformes, monstruos, sexualidades polimorfas, vegetación hilarante, fauna inaccesible, merodean en los escenarios de su lengua. Todos los líquidos oníricos perfuman el ambiente terrenal y atacan la mansedumbre del día. Un collage de figuraciones realza su vocación procaz. Desde un estanque exhibe su boca de oscuridad magnética. Cose en forma desmedida la vestimenta de las pájaras traviesas que revolotean sobre el sudor ignífugo de adiestrados alumnos urbanos. Como lombriz, se arrastra embebida por la frescura negra de la tierra. Su piel absorbe infinidad de sensaciones extrañas. En primavera, cabalga los frutos hasta alcanzar el zumo durante la frotación. Es aficionada a la succión subterránea para escribir un catálogo de espasmos afiebrados. Es una criminal del sentido común. Su poética inconclusa aborrece la pasividad perseverante. El andar estrepitoso altera las tardes famélicas de amor. Silba en un tono abigarrado, conectándose con los roedores de los jugos sexuales. La deslenguada es sierva de sus deseos, ama de los suburbios volátiles del placer. Moldea la carne con un frondoso herbario de flores venenosas para la moral blanca.

Podría publicar un diario dedicado, no a la conspiración del silencio, sino a la conspiración del habla.

Virginia Woolf
Tres guineas

//

La ley dicta los mandatos del habla en la misma operación que produce silencios. No hay naturaleza en la moral. La proletaria concurre a los mítines contra la censura, aventurándose en la duda y el desparpajo. Su impulso antisistémico la transforma en una pústula del cuerpo-mundo. Sin ceremonias de grandeza, ensaya prácticas contra las sujeciones. Mastica un pensamiento apolíneo contra las formas académicas que regulan la escritura. Con su habilidad de funámbula, huye de toda educación sedentaria. No hay pacto que se sostenga sin pleito en sombras. Se domestican las palabras para hacerlas decir lo conveniente. La deslenguada practica el arte de la inservidumbre voluntaria. No se somete a la doxa del sentido común pero rechaza formar parte de la aristocracia de la trasgresión. La indocilidad no es una casta de la luz infinita y salvadora. Es el lugar de una experiencia radical, la de la lengua que secciona sus propias extremidades hasta conocer el límite de lo tolerable.

Siempre sospeché que la ley, como la lengua, estaba loca o, en todo caso, que era el único lugar y la primera condición de la locura

Jaques Derrida
El monolingüismo del otro

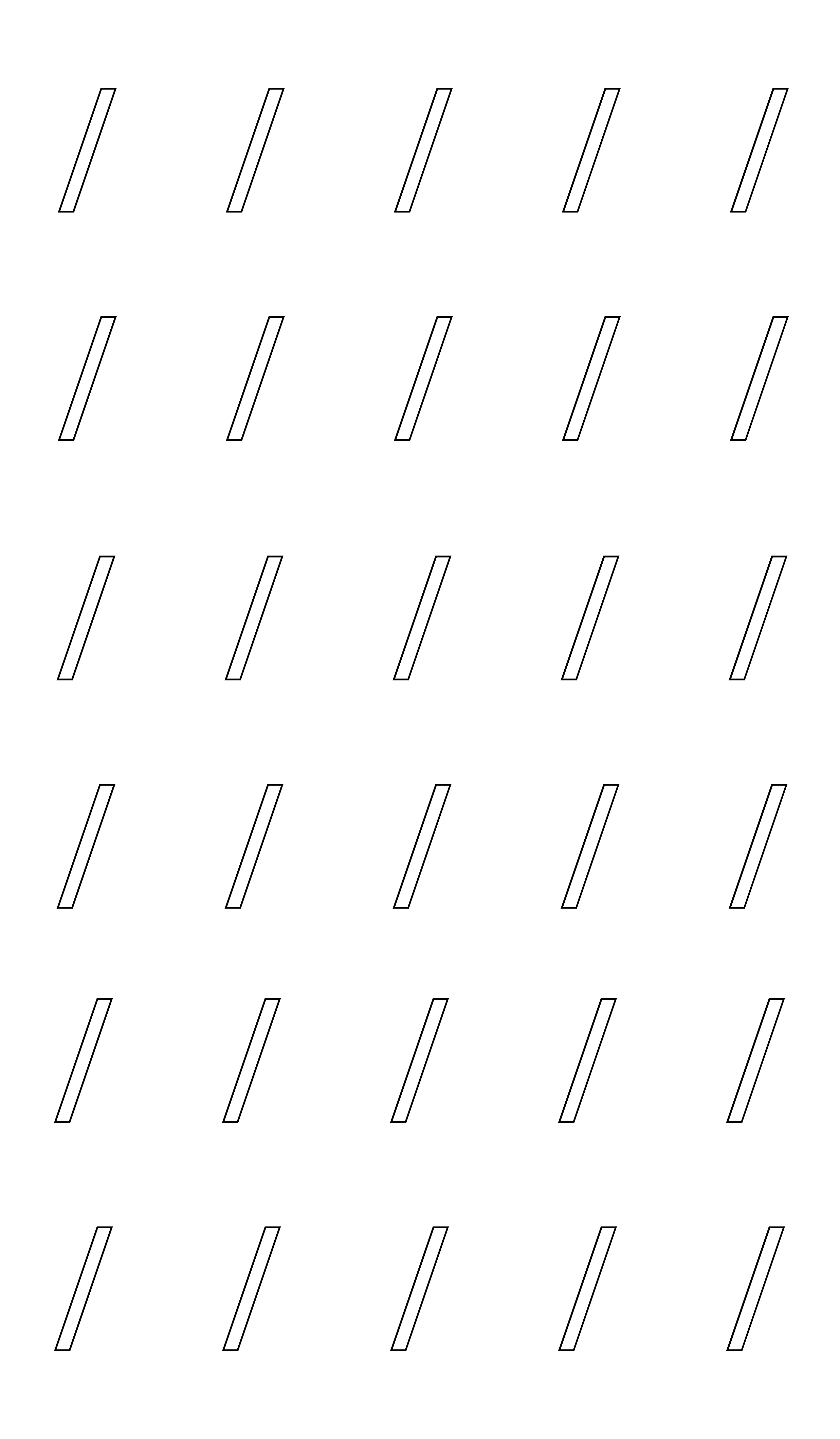
//

Lengua de enajenada, de intraducible gorjeo fantasmático. El yo insuflado por la norma se resquebraja y salpica sus restos en los rostros de los otros, de las otras. El gesto grotesco es el signo de la posesión, ya no de la locura o la malignidad inventada por dios, sino de la sospecha de que esta razón es mortífera. No hay exorcismo disponible ni practicable. Las dentelladas de la proletaria auscultan el sonido misterioso de los sueños y las fantasías cercadas en modo hermético por la doctrina patrística. Lengua de polígrafa, traslada el sentido recto de las palabras hacia los insólitos códigos secretos de las hermanas. Reflejo de desdoblamiento, yo-ella, inversión ella-yo. Una metamorfosis que no se deja atrapar por la taxonomía del cambio. Su filiación es con el mundo enzimático del placer. Aspira al ocaso de las prácticas del orden que cristalizan la percepción. Privada del juicio de fijación, se vuelve susceptible al examen de las ondulaciones estéticas de los cuerpos. La norma anula la incertidumbre, la lengua proletaria la recoge, desfalleciente, y engendra su respiración grotesca. La deslenguada no tiene idioma. Sabe que está loca y no desestima ese poder.

===/ **val flores**

procedencia\

Deslenguada, Desbordes de una proletaria del lenguaje” se publicó por primera vez en la colección “conversaciones feministas” de Ediciones Ají de Pollo, en Buenos Aires (Argentina), año 2010



Desaparición de la palabra y apariencia del mundo/1/

==

Los seres humanos no viven solamente en el mundo objetivo, ni tampoco sólo en el ámbito de la actividad social como se la suele entender, sino que se encuentran en gran medida a merced de la lengua específica que se ha convertido en el medio de expresión de su sociedad. Es ilusorio imaginar que uno se adapta a la realidad sin utilizar la lengua y que la lengua no es sino un medio fortuito que utilizamos para resolver problemas específicos de comunicación o de reflexión. La verdad es que «“el mundo real»” se construye de manera en gran medida inconsciente a partir de los hábitos lingüísticos del grupo.

Sapir, 1929

El modo de producción de la vida material condiciona de manera general el proceso vital social, político e intelectual. No es la conciencia de los hombres (sic) lo que determina su existencia, sino al contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia.

Marx, 1859

Una anomalía de la vida contemporánea que no suele recibir atención crítica es la persistencia de las erratas en los subtítulos de las películas extranjeras de los países industrializados. Un ejemplo típico es la omisión de la r del posesivo «“your»” en la versión subtitulada en inglés de *Jonás, que cumplirá 25 años en el año 2000*, de Tanner. Puesto que esta película (como las dirigidas por Truffaut, Bergman o Wertmüller) ha sido producida con al menos un ojo puesto en el mercado angloamericano, no cabe desestimar la errata como consecuencia de la existencia precaria y en cierto modo secundaria de la copia destinada a la exportación (que a menudo resulta reeditada para el nuevo mercado, como en el caso de *El hombre que cayó a la tierra*, de Roeg). El actual cine burgués dedica a la información visual una atención minuciosa y el hecho de que no se corrijan los errores tipográficos de los subtítulos es un signo inequívoco de que no se perciben.

Esto se vincula a una amplia variedad de fenómenos sociales, como los métodos de lectura rápida, que sustituyen las palabras individuales por una fórmula sintética de su contenido informativo, o las técnicas desarrolladas en relación con los mensajes publicitarios o los embalajes comerciales a la hora de imprimir información que, por razones variopintas (se la considera superflua, como el nombre del diseñador de la cubierta del libro, o tal vez comercialmente contraproducente, como en el caso de la lista de conservantes químicos de los alimentos envasados) el fabricante no quiere que el cliente lea. En este sentido el mensaje codificado más revelador que aparece en *Reflexiones sobre el lenguaje*, de Noam Chomsky, puede que sea el número de ISBN, impreso en diferente dirección y en un color más claro que el texto del resto de la contraportada.

Estas huellas residuales de una lengua que querría ser invisible apuntan a una transformación mucho mayor que la que ha tenido lugar en siglos recientes: la subordinación de la escritura (y por medio de la escritura, la lengua) a la dinámica social del capitalismo. Las palabras no sólo aparecen vinculadas a los bienes de consumo, sino que *se convierten* en bienes de consumo y, en tanto que bienes de consumo, adoptan el “carácter misterioso”, o “místico”, que Marx identificaba con el fetichismo de los objetos mercantilizados: desprovistas de toda conexión tangible con sus productores humanos, las mercancías aparecen como objetos independientes, activos en un mundo de mercancías, un ámbito exterior y anterior a cualquier agencia del sujeto que los percibe. Se trata de un mundo cuya inevitabilidad invita a la aquiescencia. Es así como el capitalismo traslada su realidad preferida y, además, mediante la propia lengua, a los hablantes individuales, y al hacerlo borra necesariamente del ámbito del significado el punto de conexión con lo humano, la presencia perceptible del significante, la señal gráfica o el sonido.

Para aclarar este borrado resulta necesario destacar algunas diferencias importantes que existen en el uso de la lengua por parte de grupos que todavía no han sido plenamente incorporados al sistema de clases del mundo moderno . Obsérvese, por ejemplo, que la presencia de sílabas carentes de significación referencial en las literaturas

tribales resulta característica. Transcribo a continuación una traducción a inglés de un poema que la comunidad Fox relaciona con los baños de vapor:

A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni agi ya ni
Sky
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni a gi yan ni i
A gi ya ni /2/

Salvo si consideramos los intentos específicamente antropológicos de explicación, no hay espacio alguno en la teoría literaria contemporánea en el que considerar una poesía de este tipo, pues no existe el mecanismo que nos permita situarlo de manera coherente junto a la obra de Dante, de Li Po o de Tristan Tzara. Incluso si reconocemos la proliferación de sonido como el aspecto esencial de la definición por parte de Roman Jakobson de la "función poética", la atención al significante por sí mismo, la crítica literaria normativa se detiene mucho antes, generalmente en el umbral de la onomatopeya, y decide, como Wellek y Warren, que "el mero sonido muy rara vez, o nunca, alcanza a tener un efecto estético"./3/ El hecho de que hayan sido aún muy pocos los intentos por incorporar estos materiales a los programas de literatura comparada en los sistemas educativos de los países industrializados, no es sólo atribuible al racismo, aunque el racismo juegue inevitablemente un importante papel. Se trata más bien de que en la realidad del capitalismo, que niega todo valor a lo puramente gestual, a lo que únicamente sirve para señalar la conexión existente entre el producto y su productor, la ausencia de referencia externa resulta interpretada como una ausencia de significado.

Pero el capitalismo no surgió de la noche a la mañana en el contexto de las asociaciones entre grupos tribales, sino que pasó a existir tras una larga sucesión de fases, cada una con sus modos de producción y de relación social característicos. Mucho más cercana a nuestra experiencia moderna que la poesía tribal, la literatura de las poblaciones de los estadios tempranos del capitalismo conserva elementos de este aspecto "insignificante" o gestual del lenguaje. Cito los once primeros versos de "Tunnying of Elynour Rumming", compuesto por John Skelton en torno a 1517:

Tell you I chyll,
If what you Will
A while be still,
Of a comely gyll
That dwelt on a hyll;
But she is not gryll,
For she is somewhat sage
And well worne in age,
For her vysage
It woldt aswage
A mannes courage. /4/

Tan solo una palabra (*gryll*, "fiera") ha desaparecido del vocabulario de la lengua inglesa. Los cambios en la ortografía, en la pronunciación y en la estructura sintáctica resultan más visibles (y se explican sobre todo por el efecto de estandarización de la imprenta, pues la primera imprenta de Inglaterra, la de Caxton, venía operando desde hacía cuarenta años cuando se com-

pusieron estos versos). Pero la diferencia más evidente entre la poesía de Skelton, o la de contemporáneos suyos, como Sir Thomas More, y la poesía moderna es el uso de la rima: once rimas finales consecutivas que solamente utilizan dos terminaciones, *-yll* y *-age*, además de otros cinco casos de rima interna o cuasi-rima (t*ell, whyle, dwelt, well, woldt*). Esto es lo contrario de la *r* borrada en Jonás: consiste en una ordenación de la lengua por sus características físicas, "no-lingüísticas", un indicio de que esta dimensión es *sentida*.

Lo que le sucede a una lengua cuando pasa al estadio capitalista de su evolución es una transformación anestésica con respecto a la tangibilidad perceptible de la palabra, con los incrementos correspondientes en lo que se refiere a sus potencialidades expositivas, descriptivas y narrativas, que son condiciones previas para la invención del "realismo", la imagen ilusoria de la realidad en el pensamiento capitalista. Esta transformación se vincula directamente a la capacidad del lenguaje para referirse al mundo, que bajo el capitalismo muta en una referencialidad que domina todas las demás potencialidades.

La referencia tiene el carácter de una relación entre un movimiento y un objeto, como en el acto de agacharse para coger una piedra con la intención de utilizarla como herramienta. Tanto el movimiento como el objeto tienen su integridad y no se confunden: una secuencia de gestos es claramente diferente de los objetos que pueda incorporar, tan diferente como lo son el trabajo y los objetos que son su resultado. Una secuencia de movimientos constituye un discurso, no una caracterización. Es precisamente la integridad expresiva del uso gestual de la lengua lo que constituye el significado de las sílabas "sin sentido" de la poesía tribal y su persistencia en aspectos de la poesía de Skelton, como la rima, se presenta como una huella.

En el seno de las sociedades tribales el individuo no ha sido reducido aún a mano de obra, y la vida material no requiere el consumo de un número enorme de bienes de consumo creados mediante el trabajo de otros. Del mismo modo, en tales sociedades la lengua no ha sido transformada todavía en un sistema de objetos de consumo, ni ha sido sometida a la división funcional del trabajo, en la que el significado se impone al significante. En contraste con esto, allí donde la burguesía constituye la clase ascendente, la naturaleza expresiva de la conciencia, gestual, fruto del trabajo, tiende a resultar reprimida. Los objetos de la conciencia, incluidas las palabras individuales e incluso las abstracciones, se perciben como objetos de consumo y adoptan el carácter "místico" del fetiche. Desaparece de la ecuación referencial todo reconocimiento de la conexión que establece el significante entre el objeto, o el significado, y el sujeto que percibe. En lugar de esto, el movimiento aparece como si constituyera un rasgo del propio objeto. Las cosas que se mueven libremente, liberadas de toda gestualidad, constituyen los elementos del mundo de la representación. Impulsada por el fetichismo del objeto de consumo, la lengua misma se nos aparece como si fuese transparente, mero receptáculo que transporta referentes aparentemente autónomos. Así, como ha documentado Michael Reddy, el inglés con-

temporáneo es una lengua en la que existen no menos de 141 construcciones metafóricas en las que la propia comunicación se describe como un tubo. En la formulación clásica de Wittgenstein,

> Una “figura” nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y éste parece repetírnos la inexorablemente. /5/

Esta afasia social, la transparencia creciente de la lengua, sucedió en la lengua inglesa a lo largo de más de 400 años. Su expresión plena tal vez se encuentre en el género de la ficción realista, aunque no esté menos presente en la supuesta objetividad del periodismo cotidiano o en la lógica hipotáctica del estilo expositivo normativo. Así, en la lengua, como en la tecnología de la imprenta, el auge del capitalismo creó las condiciones para el auge de la novela. Pues es la desaparición de la palabra lo que se agazapa en el corazón del invento de la ilusión de realismo y en la descomposición de la forma poética gestual.

Afortunadamente la represión no elimina la existencia del elemento reprimido, que permanece como contradicción, a menudo invisible en el hecho social. Como tal, continúa desarrollando la lucha de clases por parte de la conciencia. La historia de la literatura angloamericana bajo el capitalismo es la historia de esta lucha. Se la puede describir a muchos niveles; yo sólo voy a esbozar algunos.

Un hecho importante es la aparición de los libros de poesía, que suele datarse en la literatura inglesa a partir de la publicación de *Tottel's Miscellany* en 1557. Si la propia invención del alfabeto representa la división inicial, precapitalista, de la división del trabajo en el lenguaje, el primer movimiento de la lengua allende las fronteras físicas del individuo, y si la aparición de los poetas genera una nueva división en dos clases, la de los autores y la de los consumidores, la aparición del libro acelera considerablemente el proceso. A partir de este movimiento hacia adelante los autores cada vez se alejarán más de su público.

Otro síntoma de esta represión gradual es la sustitución a partir de 1750 del uso subjetivo del subrayado y de las mayúsculas por el uso convencional moderno.

> Lo que resulta más sorprendente es que un cambio tan conspicuo y de tanto alcance haya despertado tan pocos comentarios contemporáneos. El efecto visual general de la página resulta transformado. Para nosotros esto supone un cambio en la respuesta psicológica. Los humanos no suelen obviar la rápida desaparición de una costumbre arraigada. /6/

Pero si la naturaleza de este cambio se reconoce como una *represión*, el resultado natural de las prioridades capitalistas en la esfera social, entonces esta conspiración de silencio no resulta sorprendente. En 1760 un autor, Edward Capell, había llegado a suprimir el uso, en poesía, de la letra inicial mayúscula de cada verso. /7/

Incluso en el siglo XVIII, las contradicciones de la mercantilización lingüística provocaron tendencias contrarias. El lector británico burgués debía participar en la producción del libro en tanto que objeto, pues le correspondía a él ocuparse de la encuadernación. Así, las bibliotecas particulares

se encuadernaban de acuerdo con los criterios estéticos del consumidor, lo que las diferenciaba sustancialmente del batiburrillo de colores y tamaños que caracteriza la biblioteca doméstica de libros de bolsillo actual. La única huella de esta tendencia contraria en la era moderna es el estilo de encuadernación de las enciclopedias y de los libros jurídicos, que aspira a evocar los volúmenes de a quel tiempo.

Debido a su singular adaptación a la cultura del capitalismo, la novela, la heredera del poema cuya generalización y aceptabilidad como forma en Europa fue consecuencia directa de la invención de la imprenta y de la extensión de la alfabetización allende los límites que imponían el clero y las clases dominantes, constituye una fuente directa para cualquier etiología de esta realidad fetichizada. Tienen especial interés en este sentido las respuestas más importantes a la "crisis" moderna de la novela: la novela artística, la novela destinada a un mercado de masas y la película de ficción. Antes de ocuparnos de estas formas interesa hacer algunos comentarios tanto en relación con la naturaleza del consumidor de la lengua serializada como con la relación inherentemente deformada que guarda la novela con el poema, su punto de origen.

Fue Sartre quien argumentó que el grupo y la serie son los dos tipos primarios de relación humana. El primero caracteriza a las sociedades tribales. La serialización (a menudo caracterizada como alienación o atomización) sitúa al individuo como una cifra pasiva en una serie de unidades más o menos idénticas, "la simple persona independiente" de Whitman. Encontramos su apoteosis en la moderna cola del desempleo. La función de la lengua mercantilizada del capitalismo es la serialización del usuario de la lengua, especialmente del lector. En su forma final, el consumidor de una novela de distribución masiva como *Tiburón* contempla una página en blanco (también la página del lector rápido) mientras la narración parece desarrollarse milagrosamente por voluntad propia ante sus ojos. La lengua se presenta en el acto de alejarse como los subtítulos de una película extranjera.

El trabajo de cada poeta, cada poema, constituye una respuesta a un sistema de coordenadas generado por la lengua y la historia. Cada autor tiene en su imaginación una conceptualización de esta matriz (inevitablemente parcial, inevitablemente distorsionada), caracterizada a menudo como la tradición. El lugar de la obra futura se siente como un punto ciego, una carencia primordial hacia la que el autor se ve impelido. Esta es la verdad esencial que encontramos en el cliché según el cual los poetas sólo componen los poemas que *necesitan*. Cada poema logrado elimina (sólo por un momento) esa carencia y reorganiza sutilmente la estructura de la matriz subjetiva.

La lengua serializada deforma esta percepción subjetiva. Las dudas y vacilaciones respecto a esto, que llenan las páginas de *Tristram Shandy*, son objeto de una sedación creciente por parte del capitalismo ascendente y parecen no ser ni siquiera percibidas por los autores de novelas baratas, quienes se sientan y proceden tranquilamente con su trabajo. (Cuando el autor percibe estas dudas, la consecuencia suele ser el fenómeno conocido como "bloqueo".). Para un Rex Stout, el movimiento de los objetos, presentado sin elemento gestual alguno, no plantea ningún problema. Liberada del reconocimiento del significante y atrincherada contra cualquier

respuesta que pueda emitir un consumidor cada vez más pasivo, la lengua del novelista de supermercado cada vez se adapta mejor a un proceso, el argumento, o la trama, que parecería eludir la sintaxis. La dinámica implícita en el avance de la novela hacia la ilusión de realismo consiste en este divorcio, desarrollado por fases a lo largo de siglos, de la trama con respecto a la fuerza gravitacional de la lengua, la pretensión de que es posible desarrollar un arte de la trama que sea autónomo con respecto a la lengua. Este sueño de un arte sin medio, de un significado sin significantes, se inscribe plenamente en el fetichismo del objeto de consumo. Así la semilla de la moderna "crisis de la novela" —la bancarrota del realismo normativo que anunciaron los autores de la primera modernidad, y la marginación consiguiente de este modo de escritura como fuerza social en la cultura contemporánea— se implantó en el comienzo mismo del proceso, una inevitabilidad inherente al deseo de separar la narración de los aspectos gestuales del lenguaje. En lugar de abandonar "libremente" la atracción gravitacional del significante, la novela, como un cohete que no tuviera el impulso suficiente, se precipita hacia la atmósfera del poema: la aflicción característica de Tyrone Slothrop es la de la propia novela.

Desde el comienzo de la modernidad muchos novelistas serios han sido sensibles a la naturaleza de esta contradicción y han intentado enfrentarse a ella directamente. Gertrude Stein intentó reintroducir un presente continuo anti-narrativo. Hemingway desarrolló un arte de la oración, considerada como la unidad lingüística clave de la novela. Joyce preparó un ataque frontal, reintegrando la novela en la lengua, aunque su lingüística fuera pre-saussuriana, es decir, etimológica. Estos planteamientos condujeron finalmente a todas las manifestaciones de la novela artística contemporánea. Es especialmente notable en este sentido la aparición de un conjunto de novelistas que escriben para, y son leídos principalmente por, poetas, como Jack Kerouac, Douglas Woolf, Paul Metcalf, Harry Matthews, Kathy Acker o Fielding Dawson.

La otra tendencia, entre las respuestas a esta situación, es aceptar la mercantilización y continuar escribiendo novelas en las que la lengua es prácticamente invisible. Mientras Saul Bellow (o Pearl Buck, o John Steinbeck) representa el intento por conseguir esto deliberadamente (la novela como arte lingüístico que sigue recordando su prehistoria en la poesía, en tanto que obra artística, al tiempo que apenas retiene rasgo lingüístico alguno del poema), y mientras otros novelistas se limitan a estilizar su aquiescencia (Mailer, Vonnegut, Roth, etc…), más típico (y revelador) resulta el caso de aquellos que llevan la mercantilización de la novela hasta su conclusión lógica en el best-seller de distribución masiva, como Leon Uris, Peter Benchley o Mario Puzo. Mickey Spillane, quien se limita a *dictar* sus novelas, lleva hasta el límite el síndrome de la desaparición de la palabra y de la apariencia del mundo en la escritura.

De manera parecida a las propuestas de Stein, de Joyce o de Hemingway, cada uno de los movimientos más notables en la poesía occidental ha sido un intento por sobrepasar los límites represores de la realidad capitalista con el fin de conseguir un arte verbal pleno. Pero resulta característico que hayan sido deformados de raíz por el hecho mismo de haber surgido dentro de los con-

fines de la realidad dominante. Siendo narrativos, los relatos oníricos del surrealismo nunca pudieron aspirar a trascender la fetichización de la trama, tan atrapados en ella como el "realismo socialista". El conjunto de la poesía proyectiva, desde Pound hasta Robert Kelly, busca descubrir de nuevo una conformación física para la lengua, pero propone ese orden, no en el interior de la lengua, sino en el individuo (el individualismo es la codificación del ser "humano" serializado), con lo que opera en la ecuación metafórica de la página como partitura del habla. Existen poetas contemporáneos, como Clark Coolidge o Robert Grenier, que atacan la referencialidad frontalmente, pero negando el contexto específico. En tanto que la negación viene determinada por lo negado, también ellos operan en el ámbito del modo más amplio de la fetichización.

De manera semejante, podría escribirse una historia de la crítica literaria que también localizara sus orígenes en el poema, en la

Las palabras no solo aparecen vinculadas a los bienes de consumo, sino que se convierten en bienes de consumo y, en tanto que bienes de consumo, adoptan el "carácter misterioso", o "místico", que Marx identificaba con el fetichismo de los objetos mercantilizados: desprovistas de toda conexión tangible con sus productores humanos, las mercancías aparecen como objetos independientes, activos en un mundo de mercancías, un ámbito exterior y anterior a cualquier agencia del sujeto que los percibe /

serialización externalizadora y en la resolución de la crisis consiguiente mediante el subsidio del estado con la implantación de la estructura universitaria, un proceso de burocratización mediante el que la escritura se transforma en el canon de la Literatura. Esta historia comenzaría definiendo la función de la crítica como la separación entre la autoconciencia de la actividad compositiva y el propio poema; localizaría la necesidad de esta separación en el elemento represivo de la serialización funcional de la lengua en el contexto del capitalismo; profundizaría en el papel que cumple en el seno de una sociedad capitalista una crítica burocratizada en tanto que creación de una cultura "oficial" y "segura" mediante su limitación de los objetos de indagación a un pequeño número de obras identificadas como la literatura nacional; estudiaría la ilusión de claridad generada por la crítica mediante el uso de la forma del ensayo, en el que las contradicciones de su existencia, tal y como resultarían reveladas por carencias articulatorias, redundancias e insuficiencias lógicas, son subsumidas en forma hipotáctica, invisibilizadas más bien que resueltas; y estudiaría finalmente la presencia, también en la crítica, de tendencias a contrapelo, en concreto las obras a veces anárquicas de teoría literaria desarrollada por poetas (los escritos en prosa de Charles Olson, por ejemplo) y la reciente inclinación francesa a admitir la crítica como forma artística reconocida (como en los casos de Roland Barthes y Jacques Derrida).

Este proceso, el desbordamiento del significante por el significado, la creciente transparencia de la forma ante un contenido de modo cada vez más jerárquico, no se limita a lo que se reconoce habitualmente como las artes del lenguaje. Aprovechando un desarrollo técnico, lo que constituye un mecanismo de defensa característico del capitalismo, el impulso hacia un arte centrado en la trama se impuso sobre un medio nuevo, todavía inmaduro, creando la "película". El cine puso a disposición del teatro la amplia gama de ventajas que tenía la novela: mayor amplitud de escenarios posibles, la capacidad de efectuar cambios rápidos de tiempo y de lugar, un medio cuyos significantes se ocultaban con mayor facilidad que los decorados de un teatro (lo que los centraba mucho más en los personajes que en la luz, en el espacio, en el tiempo o en el sonido), y, no casualmente, la serialización del consumidor mediante la reproductibilidad de las copias. Lo que el cine le robó al teatro no fue sólo su fuerza de trabajo, sino también su modo altamente especializado de organización social. De manera quizás irónica, el aspecto muy estratificado que presenta la compañía cinematográfica actual se refleja en la empresa editorial contemporánea, en la que "equipos" de autores (empleados contratados que trabajan a destajo) hacen como churros "novelizaciones" de películas de éxito. Existen en el cine, como en otros ámbitos, tendencias contrarias que reflejan el hecho de que este tipo de organización y este modo peculiar de presentar la realidad no es inherente al propio medio. De la misma manera en que la perspectiva crítica del cine de autor intentó generar el reconocimiento de la relación entre un producto y su creador, el cine estructuralista, o "de vanguardia", que a menudo producía películas sin apenas asumir una división del trabajo, entrega al consumidor una plenitud de significantes. Como los

novelistas del “realismo social” de hace una generación, los documentales de la izquierda independiente aceptan a regañadientes el fetichismo de un arte centrado en la trama, aunque tienden brechtianamente a llamar la atención sobre ello. Centran su fuerza de oposición en los mensajes que presentan ante el consumidor, cuya pasividad desafían sin reconocer que se trata de una aquiescencia constituida por el propio proceso.

Pero es en el poema donde las implicaciones de este proceso, y de sus posibles soluciones, precisan la mayor claridad. El poema no es sólo el lugar original del que proceden todas las artes verbales, sino que nos devuelve a la función social del arte mismo: el arte interioriza para los integrantes del grupo su conciencia al ordenar (cabría hablar aquí de “afinar”) la percepción sensorial individual, pues para el individuo, artista o consumidor, el arte provee experiencias de esa conciencia dialéctica en la que se encuentran el sujeto y el objeto, el yo y lo otro. Puesto que es precisamente esta conciencia dialéctica lo que el capitalismo intenta reprimir mediante la serialización del individuo (pues es debido a esta conciencia como conocemos la sobredeterminación de los objetos de nuestra existencia por parte del modo de producción capitalista), las artes en general operan como tendencias a contrapelo en el seno de la sociedad dominante. Quizás sólo por su posición histórica en tanto que la más antigua de las artes verbales, la poesía se ha plegado menos (y ha ofrecido más resistencia) a este proceso de transformación capitalista. Sigue siendo, por ejemplo, el único género en el que la ortografía puede presentarse de manera no convencional sin que necesite para ello una justificación narrativa.

La tarea del análisis dialéctico no se limita a explicar el origen social y la estructura subyacente de los fenómenos, sino que debe también arraigarlos en los hechos sociales presentes en las luchas, de clase y de otros tipos, para orientar una trayectoria adecuada. El papel social del poema lo sitúa en una posición importante para llevar la lucha de clases *por* la conciencia hasta el nivel *de* la conciencia. Es evidente que no puede modificarse la lengua (o la conciencia) mediante un acto de la voluntad: la Academia francesa lo único que ha conseguido es limitar el léxico. Debe cambiar primeramente el modo de producción y su control de la vida material.

Al reconocerse como *la filosofía de la práctica* de la lengua, la poesía puede buscar las condiciones de una lengua liberada en el seno de la sociedad existente. Esto exige (1) el reconocimiento de la naturaleza y de la estructura históricas de la referencia, (2) la ubicación de la cuestión de la lengua, el significante reprimido, en el centro del programa, y (3) la colocación del programa en el contexto de una lucha de clases consciente. Esta poesía adoptará como su lema las palabras de Marx en *El 18 brumario de Luis Bonaparte*:

> La revolución social… no puede extraer su poesía del pasado, sino sólo del futuro.

===/ **Ron Silliman**

(**Esteban Pujals** trad.)

procedencia

Revista L=A=N=G=U=A=G=E, Suplemento n.º 3 (octubre 1981)

notas

/1/ N. del T. Aunque existe una versión de 1976 de este ensayo en el archivo de poesía contemporánea de la universidad de California en San Diego, fue su difusión en el tercer suplemento de *L=A=N=G=U=A=G=E* (octubre de 1981) y su inclusión en el volumen de artículos críticos *The New Sentence* (Nueva York: Roof, 1987) lo que lo convirtió en uno de los textos críticos más conocidos del movimiento.

/2/ Jerome Rothenberg ed. *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americans* (Doubleday Anchor, 1971) p. 341.º

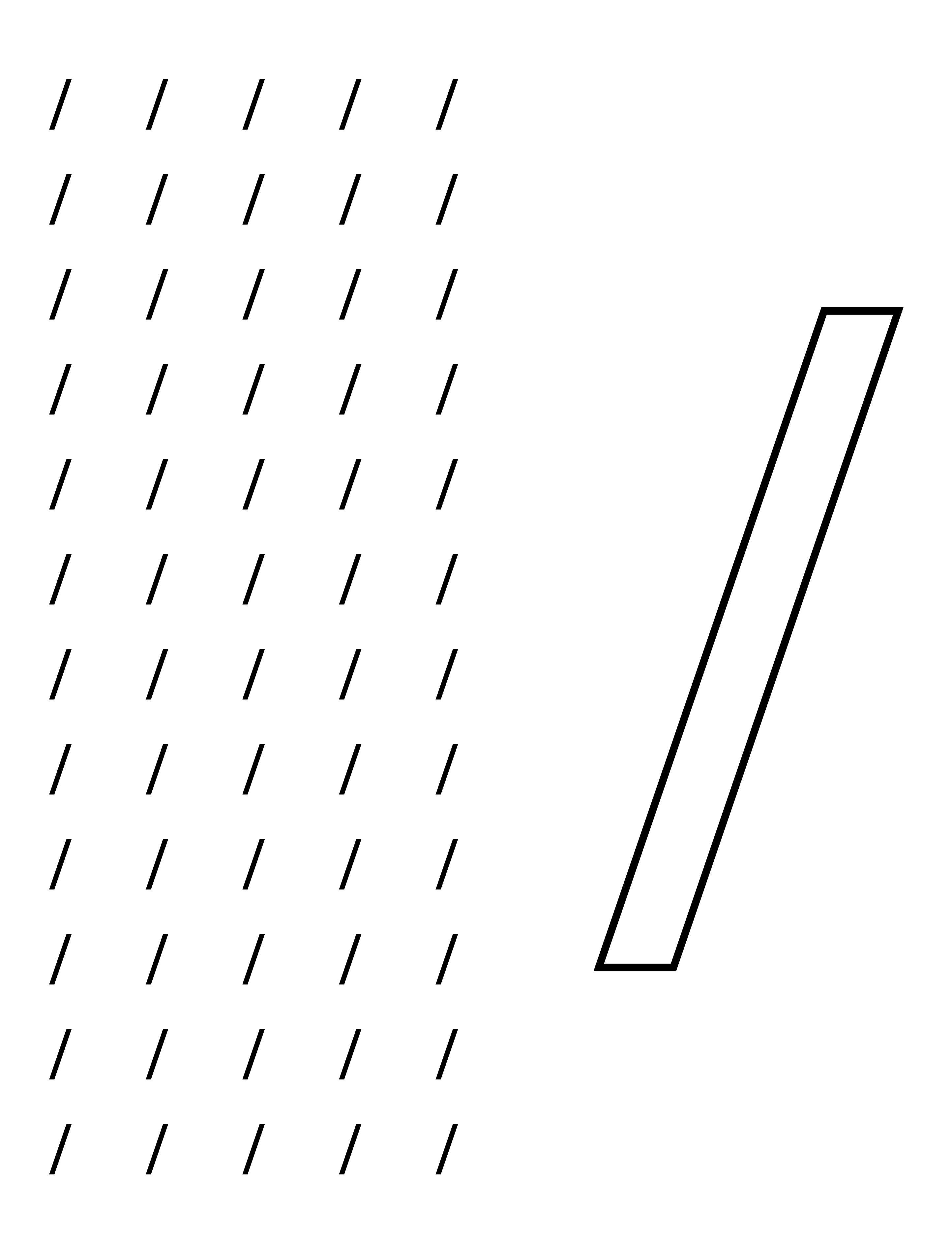
/3/ René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, (Peregrine Books, 1963) p. 158.

/4/ Richard Sylvester ed. *The Anchor Anthology of Sixteenth Century Verse*, Doubleday Anchor 1974, p. 69.

/5/ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, traducción A. García Suárez y Ulises Moulines, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM-Editorial Crítica, Barcelona 1988, p. 125

/6/ Bertran H Bronson, *Printing as an Index of Taste in Eighteenth Century England* (New York Public Library, 1958), p. 17.

/7/ N. del T.: Es costumbre editorial, incluso hoy, el utilizar la mayúscula a comienzo de verso, independientemente de la sintaxis.



Sobre *Hacía un ruido.Frases para un film político*

==

María Salgado, *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia (2016)

Guerrilla Transcriptions: articulaciones neomedievales INTRO

La técnica que no debe divulgarse,la técnica secreta de *Perro muerto* es, efectivamente, una sorprendente aleación de lenguajes contemporáneos y sensibilidad nerviosa de época.

María Salgado,“Toda la poética posible (o casi); reseña no: NOTAS DE PRÁCTICA”

Releo el texto de María Salgado *Toda la poética posible (o casi);reseña no:NOTAS DE PRÁCTICA* (han pasado ya diez años de su escritura, al hilo de la representación de *Perro muerto en tintorería: los fuertes,*

Angélica Liddell, Centro Dramático Nacional) convertido en preámbulo o pauta para una reflexión a voz alzada de su reciente publicación *Hacía un ruido.Frases para un film político.* Lo escucho susurrante: «sorprendente aleación de lenguajes contemporáneos y sensibilidad nerviosa de época» cuando **0. De una mala traducción un diagrama del cuaderno**, declama en mis manos el **AN-BCD** (anasilabario) de lo que vendrá: *pierce of* ***political pornograph*** o *UNA PERFORACIÓN / DE PORNOGRAFÍA POLÍTICA*,en la transcripción simultánea al español del verso de“Regroundings”(Fred Moten).

1 HABRAN VIDAS

> ..., el apropiacionismo abre aún más la posibilidad de atender al hermoso transcurrir de las frases del mundo. La belleza de las frases mundanas, rearticuladas como literatura frente a la teatralidad de una expresión poética que a veces no consigue escenificar una vividez verbal igual de consistente.María Salgado,“La escrituranо creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista”

María Salgado, neotrovadora apropiacionista, modula la oralidad –la frase salvaje o en su puro decir [literal y literariamente hablando, porque lo hace tanto en sus directos como en su escritura]– para hacer emerger una voz propia reconocible y resbaladiza, personal y transferible de sonido a imagen, de un momento a otro, de escucha alectura, de aquí allá y,al mismo tiempo, *oírla* conjugar *oírme/oírte/oírse/oírnos/oíros* batiéndose contra el papel.

«HABRAN VIDAS MIENTRAS HAYAN FORMA HETEROGÉNEA». Resonancias en la transitoriedad de la palabra «ir a ver frases pasar poesía», que podríamos calificar de *phrasal trainspotting* como *leitmotiv* poético o en la transitividad de una frase: «Las frases que empleamos nos emplean.» Neo**cantigas ¿de escarnio e maldizer?**: discozine editado por Ruido Sisterhood.

> Todo el complejo y multiforme sistema de formas verbales en verso, especialmente diverso durante la Edad Media, navegade diferentes maneras sobre la música y la música no,el acompañamiento y la recitabilidad, hasta que llega la Modernidad escrita con su rodillo genérico a arrodillar la multiplicidad performativa y el multipistas oral adentro del pliego del escritorio y la lectura silenciosa del individuo absorto en un interior potencialmente infinito. María Salgado // Lírica /2// Acá está la música. Sobre *La música es mi casa* de Gastón Pérsico.

2 HABRAN PISTAS DE AGUAA

En su poemario de apropiación *«Se/trata de una manera de prestar la propia voz a las palabras del otro,lo que termina por/ confundirse con su reverso, es decir, hablar por cuenta propia tomando / la voz del otro»*, su remix ironiza, desfigura, conjuga frases de guerrilla, pintadas en muros, artículos de prensa, discursos o fragmentos diversos para conformar lo que ella misma denomina escritura oralizada (escombros lingüísticos para una poesía low tech, en sus propias palabras:*«hay los pedazos de*

cosas/cuando retornen a las cosas sólo verán pedazos y no cosas / estos pedazos que también se llaman cachos hay que hallarlos, colectarlos, contarlos /uno a uno») fundamentalmente alojados en y, por tanto, espigados, de la Red, ágora contemporánea para el hallazgo y la experimentación.

Ruido, sonido, proceso. Poemas que remezclan voces para recitar el grito, el entusiasmo pero además la ira, el inconformismo;la desaparición y el silencio y el conformismo y la aparición, para recitar el grito hasta componer un declamado emergente, de emergencia, menos *en* que *contra* esta democracia que se nos desintegra entre los dedos *écume desjours* «la espuma /la escritura iluminada /la maleza del agua / la turbiedad /el aceite»o estalla a nuestros pies «MIENTRAS HAYAN AGUAA REBALSAR HABRÁN PISTAS DEAGUAA NADAR», víctima del capitalismo feroz y que en un montaje por corte antecede al plano de riadas humanas convertidas en flujo arterial de las ciudades.

> El riesgo a que se exponen los escritoresno-creativoses pues aquí convertirse en agentes de desaparición, en agentesde armonización de un “lenguaje provisional” “rebajado”y “transitorio”. En agentes de la fluidificación de un mundo materialmenteseparado,partido, hecho desperdicio. MaríaSalgado, “La escritura no creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista”

3 HABRÁN LUCIÉRNAGAS

Y qué de noche nos tienen nuestras linternitas de mano. Inconscientes de que la incomodidad (a menudo,bosques sinclaro) son tupidas líneas de tiempo de *scroll* infinito aunque representen confort, intercambio y hasta diálogo. Para pensar. Si es posible no mirar la pantalla, desoír sus campanillas sin que se desate la ansiedad ni la sensación de pérdida de actualización, qué sería ¿pérdida de control? seria, perdida de control. Para pensar. Hilos inquietos cuyo rumor descentra el ánimo y ralentiza si no paraliza la acción, declarándonos, al cabo, deficitarios en dedicación y limitando la serenidad hasta su desconsideración. **PROTECT ME FROM WHAT I WANT.** Reflexión sedente, sedienta. Silente no, ni sosiego de lectura: lectura sin sosiego.Imagina. Reverte, un paso atrás:pasadas unas horas, unos días, unos meses, unos años. ¿Quién eras?¿Quiénes éramos? Si todavíasomos.Y qué.

> Mais j’y pense
> Àcause de quoi la lumière
> Àcause de l ‘obscurité

Jean-Luc Godard, *Film Socialisme.Dialogues avec visages auteurs*

«MIENTRAS HAYAN TRIPAS TEMBLANDO HABRÁN LUCIÉRNAGAS EN ALGUNA OSCURIDAD E IREMOS A BAILAR».Lo que una vez frases, ahora ecos en la caverna encefálica retumbando a tientas si no se pliegan en las circunvoluciones ni se condensan hasta fluir saliva abajo ni se excretan por la orina y el sudor; allí adentro, trabaja la memoria, el ritmo, la repetición, también el ruido: ese resto del soplo, sea poso, ceniza o brasa. Dicen que saltanchispas.Iluminaciones.

> Afuera cráneo solo adentro
> en alguna parte alguna vez
> como alguna cosa

cráneo abrigo último
tomado en el afuera.

Samuel Beckett,poema referido por Georges Didi-Huberman al inicio de *Ser cráneo*

4 PALABRAS DE FUERZA, femenino plural

Es de rigor advertir la presencia de huellas como la de Emma Kay y sus biblias y shakespeares de memoria además de las más explícitas rememoraciones de consignas y tipografías de las Guerrilla Girls o Barbara Kruger. (De hecho, el juego con el look de panfleto optimizado para una distribución urgente, enfatiza el punto de partida oral de lo escrito que juega con la memorización perversa [¿y acaso alguna vez la memoria no pervierte?] que, al interiorizar, desvaría).

> Es un intento de hacer que los espectadores y los lectores construyan asociaciones cruzando fronteras de categorías discursivas, históricas y estilísticas.Y las yuxtaposiciones se hacen interesantes (y políticas)cuando provocan asociaciones que los intereses que inicialmente construyeron y necesitaron de dichas fronteras nunca pretendieron o autorizaron. Elizabeth Ellsworth,*Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*

Traspasando la pretensión o la autorización: proyección, decodificación, resignificación. La tarea de lectura sumerge en una inmensidad donde también–no siempre, no a primera vista–cabe el reconocimiento. Hay placer y hay trabajo. Hay fórmulas y hay procesos. No hay resultados predeterminados.El concepto de pliegue físico aplicado al texto

paginado y su lectura occidental, de izquierda a derecha y de arriba abajo que, rompiendo límites (adopción de libertad para saltar de una página a otra, para requerir ascenso de línea en lugar de descenso) acumula significado. Los resaltes de mayúsculas y cursivas empleados para generar continuidades y discontinuidades en lugar de jerarquías y prioridades. La reasignación de sentido a siglas almacenadas en nuestros discos duros como extensiones de archivos «PALABRAS / DE FUERZA (pdf)». Hay cuestionamientos. Reconsideraciones. Concienciación acerca de las convenciones, los formatos de lectura, los significados adquiridos por agrupaciones de dos y tres letras. El ejercicio de despojamiento que todo esto acarrea supone un esfuerzo directamente proporcional a la carga de convencionalismos asumida, más o menos consciente.

Por ejemplo, en la plana izquierda de la página 16 of 31 del pdf (portable document format) de la plaquette de *Hacía un ruido*, María Salgado trabaja sobre dos artículos de Arturo Pérez-Reverte y de Manuel Vicent generando a través de su poema particularmente sonoro un diálogo intergeneracional de virtual condición, remarcable, donde el objeto de mirada inicial (tal vez sería más preciso decir *objetivo*) deviene sujeto sobre el papel y se gira para devolver la mirada. Así, la pluma femenina deconstruye hasta disolver frases que conduce al límite de su decibilidad y corroe palabras que pueden terminar por jadear, desgastadas, desgajadas de su primigenia sintaxis en un discurso patriarcal particularmente rancio y chulo (ese tono chuleta revertiano) resemantizado aquí con elegante indulgencia. Quedade este modo marginada la mirada trapera disfrazada de ecfrática y alejado el paraíso perdido en la sobremesa artístico-literaria a la orilla

/ Estos textos representan una muestra del flujo que nos contiene, ese excedente de títulos y sobretítulos de nuestro día a día deslizados por nuestras lisas superficies de contacto digital donde ya resulta dudoso afirmar que podamos no estar y, estando, difícilmente eludiremos la sobreexposición.

del mar: Rusia y el lejano Oeste en el cercano Este.Y tomarse la libertad de escribir con minúscula ciertos apellidos, además despojados de sus nombres propios. Se diluyen en el texto sus aspiraciones elegíacas y desvaría el tono entre atacante y soez por lo que (dicen) la mujer era y ya no es.A Reverte hay que leerlo como se merece: de cabo a rabo. La mirada de Manuel Vicent, con otro talante y decoro, queda plasmada en el título de su artículo y esa elocuente foto de Jordi Socías que delatan a primera vista el contenido del texto.

> El arte feminista de Martha Rosler, Mary Kelly, BarbaraKruger o las Guerrilla Girls se hace así críticade la representación. Pone en evidencia el carácter convencional de las imágenes para mostrar que estas tienen una función social dentro del aparato ideológico cultural y por tanto en la construcciónde sujetos.
> Maite Aldaz yAurelio Sainz Pezonaga, *La revolución al servicio de la poesía. Luchas estéticas y producción de subjetividad*

ANEXO
TOMA DE CONTROL

Cada lector ha de resolver cómo prefiere leer contextualizando en la página del libro abierto párrafo con párrafo, línea con línea, palabra con palabra y además[si] componer la página de [su] historia. Entonces, tener en cuenta el título completo *Hacía un ruido*. ***Frases para un film político*** es vital. De alguna manera, el material se lee como un guion en bruto que nuestra mente ha de dirigir para poder digerir. Estos textos representan una muestra del flujo que nos contiene,

ese excedente de títulos y sobretítulos de nuestro día a día deslizados por nuestras lisas superficies de contacto digital donde ya resulta dudoso afirmar que podamos no estar y, estando, difícilmente eludiremos la sobreexposición.Es dotarnos de un mando a distancia particular de lectura en diferido mediada por una sensibilidad que, sin ser la nuestra, vela por su despertar.

Tal vez *Perro muerto* no sea toda la poética posible en estos tiempos flacos,pero merece, creo, una recepción valiente, que mire a los ojos a Liddell. Merece disputas apasionadas en los bares cercanos al CDN; pero algo más,también algo más; una recepción a la altura del esfuerzo y la violencia contempladas. Al menos, sólo al menos,merece atravesar el cuerpo del espectador, que ha de vivir también un ejercicio de desgaste sobre su maltrecho y disecado cuerpo de perro. María Salgado, *Toda la poética posible (o casi); reseña no: NOTAS DE PRÁCTICA*

===/ **Gemma Aguilar**

enlaces y referencias \

María Salgado,“Toda la poética posible (o casi); reseña no:NOTAS DE PRÁCTICA”
https://laliteraturadelpobre.files.wordpress.com/2008/02/toda-la-poetica-posible2.doc

María Salgado,“La escritura no creativa de Kenneth Goldsmith y la ola conceptualista”
https://www.eldiario.es/cultura/libros/escritura-creativa-Kenneth-Goldsmith-conceptualista_0_457754312.html

María Salgado //Lírica/2/ /Acá está la música. Sobre *La música es mi casa* de Gastón Pérsico
https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2017/08/m_salgado_lirica_2_aca_esta_la_musica_malba_catalogo.pdf

Boris Vian, *L'Écume des jours(*1947)
"La espuma"del álbum *Hacía un ruido* en bandcamp por *RuidoSisterhood*
https://ruidosisterhood.bandcamp.com/album/hacia-un-ruido

Barbara Kruger *Protect me from what I want*
http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html

Jean-Luc Godard, *Film Socialisme.Dialogues avec visagesauteurs*,P .O.L,Paris, 2010, p. 20

Elizabeth Ellsworth, *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogíay el poder de la direccionalidad*, EdicionesAkal, Madrid, 2005, p. 22

María Salgado,*Un mundo aprox.*
https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2016/03/hacia-un-ruido-13_af-preview-dobles-pacc81ginas.pdf

Arturo Pérez-Reverte, "Mujeres como las deantes"
http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/156/mujeres-como-las-de-antes/

Manuel Vicent,"La verás condenada al éxito"
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/29/actualidad/1409325108_166177.html

Maite Aldaz y Aurelio Sainz Pezonaga,"*La revolución al servicio de lapoesía. Luchas estéticas y producción de subjetividad*",Viento Sur, n 135, agosto 2014, p.50
https://www.academia.edu/14744806/_La_revoluci%C3%B3n_al_servicio_de_la_poes%-C3%AD a._Luchas_est%C3%A9ticas_y_producci%C3%B3n_de_subjetividad_

/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /
/ /

El límite del poema/1/

==

Lo que quiero examinar aquí son ciertas consecuencias del desfase radical entre decir y ver. Este antagonismo entre decir y ver, recorre la obra de Michel Foucault desde *Las palabras y las cosas* (1963) hasta su *Historia de la sexualidad* (1976-1984) y ha sido desempacada con gran inteligencia y creatividad por Gilles Deleuze en su *Curso sobre Foucault* en la Universidad de Vincennes a mediados de los años 80 (1985-86)[/2/]. Yo aquí me voy a circunscribir al poema por razones que serán claras en breve. La idea principal es la siguiente: el límite del poema no es lo indecible, porque lo indecible es, después de todo, parte de lo decible. Y eso porque constantemente decimos lo que no se puede decir, como si lo indecible fuese una especie de parásito demasiado pequeño como para observarse con el instrumental del lenguaje—pero que "está ahí". De hecho, desde que Wittgenstein inscribiera su famosa tesis 7 al final del *Tractatus* , nunca tantos han dicho tanto sobre lo que, en teoría, no se puede decir. La mera posibilidad de un indecible "más allá" de lo decible supone entrar ya sea en terrenos místicos que no son sino el resultado de una imposibilidad lingüística o en el

silencio que tampoco es para nosotros porque el silencio también es una construcción de lo que decimos; el silencio es silencio, siempre y solamente, antes y después de la irrupción de lo dicho. La tesis será entonces que el límite del poema, el límite de lo decible, no es lo indecible sino lo visible *en un sentido absoluto*. En lo que sigue trataré de explicar esta idea.

Para hacerlo primero debo establecer dos contextos dentro de los cuales se debe enmarcar cualquier reflexión sobre el límite del poema hoy en día.

El primer contexto es el del lenguaje dentro del capitalismo. Ya el *Anti - Edipo* [/3/] nos había advertido que el sistema capitalista exhibe un rechazo visceral hacia el lenguaje verbal, un rechazo constitutivo y no meramente ornamental. Este rechazo se manifiesta de múltiples formas. Su versión más cool es el mantra liberal de que "la economía no pasa por la ideología" (que es lo mismo que decir que no pasa por el lenguaje; que es lo mismo que decir que no pasa por el pensamiento). Esto apunta hacia una cierta autonomía de la economía respecto de cualquier otro orden, de una cierta autonomía del número frente a la letra, como si, para que funcione, la economía requiera de reglas puras y cerradas que no han de ser manchadas por la polución, social, cultural, lingüística, de los seres humanos.

Las razones del rechazo del capital hacia el lenguaje verbal son entendibles: el lenguaje verbal sirve para pensar, para cuestionar, para examinar, para resistir,… Daré una sola instancia de la importancia del lenguaje verbal, como si fuera necesario hacerlo. Es solamente con el lenguaje verbal que podemos hacer preguntas. No se puede preguntar con imágenes, ni con música, ni con gestos, ni con esculturas, ni con cine mudo,… Si uno quiere preguntar (y no simplemente poner cara de incredulidad) uno debe emplear lenguaje verbal. Y preguntar, está demás decirlo, es un rasgo definitorio del ser humano. Somos la única especie (conocida) que pregunta y lo hacemos mediante el lenguaje (verbal). "La pregunta es la devoción del pensar" afirmaba Heidegger en otro contexto. Pero es a través de la pregunta no sólo que se plantea el lenguaje sino que se planta el lenguaje como suelo indispensable para nuestras reflexiones serias. El rechazo al lenguaje verbal es entonces, al mismo tiempo, el rechazo a hacer preguntas: que es el rechazo a pensar. De ahí, como veremos en un momento, el romance entre el capital y la

imagen; el romance del capital con todo aquello que no piense (por sí mismo).

Puedo intuir objeciones espontáneas. Por ejemplo, que la imagen también puede cuestionar, subvertir, resistir, etc. Mi respuesta inmediata es sí, lo puede hacer, pero solamente si triangula con el lenguaje verbal, es decir, si va asociada de lenguaje verbal. En ningún momento estoy tratando de desestimar la imagen, la importancia de su erotismo por ejemplo, pero sí quiero insistir en que pensar, preguntar, discutir, cuando son tomadas como funciones serias y no simplemente como nociones hábilmente metafóricas, requieren del lenguaje verbal.

Uno de los mecanismos más efectivos de este rechazo está vinculado a la cuestión del acceso al lenguaje —y a lo que es tomado por lenguaje. En particular, me refiero a la distinción entre señal y ruido. El ejemplo trivial que suele ilustrar esta distinción es el siguiente: si yo toso(¡♒!)en este momento, ustedes correctamente descartarán mi tos como ruido, es decir, como algo que no es parte del lenguaje que yo he venido empleando. De hecho, esos productos sonoros del aparato respiratorio (la tos, el estornudo, el ronquido, el eructo, el suspiro; pero también los del gástrico)no son ciudadanos legales del léxico de la lengua. Esto es obvio. Pero como dispositivo político la distinción se vuelve mucho más sutil y perniciosa. Un dato elaborado por Hito Steyerl[/4/] (siguiendo ideas de Jacques Rancière) merece considerarse. En la Antigua Grecia solamente los sonidos emitidos por los hombres libres acaudalados y miembros de la polis eran considerados *lenguaje* . Los sonidos emitidos por los niños, por ejemplo, se consideraban *ruido* y, por lo tanto, eran sonidos descartables. La misma suerte seguían los enunciados de las mujeres, los esclavos y los extranjeros: se consideraban *ruido* . Es decir: sonidos descartables. Eso no era lenguaje. Pero ¿no es esa exactamente la situación de quien habla quechua o aimara o machigüenga o kakataibo,… en Sudamérica? Ruido descartable. Con más generalidad ¿no es esa la situación del campesino, del trabajador, del minero,…pero sobre todo de las campesinas, de las trabajadoras,…de las mujeres? Ruido descartable. La distinción es tan brutal como efectiva. En realidad, el acceso a lo que el sistema considera lenguaje está abierto a quien no hace preguntas—o al que solamente le hace preguntas a Siri, ese irritante personaje animado “que te ayuda a hacerlo todo

más rápido” según Apple. Como si la pregunta fuera una demora corregible. Google es otro buen ejemplo de lo mismo: Google conscientemente elimina la ‘necesidad’ de hacer preguntas. Por ejemplo, si ustedes quieren saber cuál es la capital de Honduras ustedes pueden preguntarle a alguien verbalmente “¿Cuál es la capital de Honduras?” o, pueden preguntarle a Google. Y es aquí que Google nos ahorra la pregunta; sentados frente la computadora simplemente escribimos: “honduras capital”. Y lo que aparece como ‘respuesta’ son todos los contextos en los que aparecen ambos términos. En algunos aparecerá “Tegucigalpa” y esa será tomada por la respuesta a la pregunta. Observen que la meta de todo este ejercicio es eliminar la forma pregunta de nuestras prácticas e intercambios. Y para regresar a nuestro tema, podemos enlazar todo lo dicho con el hecho de que está claro que en el contexto en el que vivimos la novela es lenguaje y el poema es ruido. Y esta observación nos permite conectar con el segundo contexto dentro del cual se debe enmarcar cualquier reflexión sobre el límite del poema.

El segundo contexto es el de **La muerte de la novela**. Entiendo perfectamente que todas estas profecías sobre la muerte de algo (de la historia, del arte, del lenguaje, o en este caso, de la novela) son piezas retóricas más bien vulgares y efectistas. Me disculpo porque esa no es mi intención. Sin embargo, creo que todas estas muertes anunciadas llaman la atención sobre algo que, muchas veces, es revelador y merece examinarse. La muerte de la historia, por ejemplo, es indicativa del triunfo del capitalismo global, la muerte del arte lo es del fin de la representación, la muerte del lenguaje es indicativa a su vez del reduccionismo biológico. Respecto de la novela, el dato que a mi juicio es revelador es que cuando decimos que la novela ha muerto, lo que queremos significar es que se ha convertido en un arte visual. Una expresión artística que no era visual se convierte en arte visual. ¿Cuándo ocurrió esto? No lo sé. Debe haber ocurrido a comienzos o mediados del siglo XX. Es cierto que los novelistas continúan escribiendo algo que ellos siguen denominando ‘novelas’ (probando una vez más que la catacresis es una de las grandes armas de la creatividad lingüística) pero en verdad se trata de algo muy distinto: ahora se trata de un ejercicio visual. Es cierto también que, como casi con todo, hay excepciones, pero el giro visual es tan eminente que es difícil pasarlo por alto.

La 'gran' novela del XIX nunca fue un ejercicio visual, aunque a veces lo parezca. Un ejemplo: *Moby Dick*. La descripción de la cabeza de la ballena que ocurre entre los capítulos 74 y 77 no es visual. Es imposible imaginar esa descripción.

<<Here, now, are two great whale, laying their heads together; let us join them, and lay together our own.>> (Cap. 74, inicio).

<<Aquí, ahora, hay dos grandes ballenas colocando juntas sus cabezas; unámonos a ellas y coloquemos la nuestra>> (Cap. 74, inicio; trad. de Maylee Yábar-Dávila y José Luis García (modificada), Alianza Editorial, Madrid 2010, p. 511).

Porque una vez que colocamos nuestra cabeza junto a las otras dos, que es cuando uno coloca el lenguaje junto a las cosas (como si eso fuera del todo inocuo) terminó toda visualidad. "Ambas [cabezas] son bastante enormes" escribe Melville. Y aún si hubiera sido más específico, digamos, si hubiera querido describir la diferencia entre la cabeza del cachalote y la de la ballena franca escribiendo que una mide 5.99 mts y la otra 5.35 mts—¿es acaso posible *visualizar* esa diferencia? El lenguaje verbal no va por ahí pero la novela contemporánea insiste en hacerlo.

Sin duda, el sello oficial del giro visual del arte en general lo dio el así llamado Primer Foro Mundial sobre el Estado del Planeta ocurrido en San Francisco entre octubre 27 y noviembre 1 de 1995. Tal vez valga la pena recordarlo una vez más. Fue una reunión de cerca de 500 "líderes" del mundo, entre ellos, Mijaíl Gorbachov, George Bush (padre), Margaret Thatcher, Bill Gates, Ted Turner,…, creo que sólo faltaba Bono para completar la lista de los sospechosos de siempre. El tema del foro era "La Sociedad 20:80". 20:80 son porcentajes: 20 alude al porcentaje de la población mundial necesaria para que el aparato económico del planeta funcione eficientemente; 80 alude al resto de la población, perfectamente superflua en términos de la eficiencia de la máquina de producción y consumo. Por supuesto, esta asimetría hace que el 80% de la población "no dispondrá de trabajo ni de oportunidades de ningún tipo e irá alimentando una frustración creciente…".

El tema real del Foro fue, entonces, qué hacer para combatir la frustración, ira y violencia inminentes del 80%. Fue en esas circunstancias que el ex-consejero del Presidente Jimmy Carter, Zbigniew Brzezinsky, acuñó el término "tittytainment" (traducido

por “entetanimiento”, de ‘entetar’). En otras palabras, lo que hay que hacer con el 80% es darle la mamadera, adormecerlo, mecerlo en una gran cuna para que duerma o se tranquilice. Y fue entonces que el Foro dio con la respuesta: Hollywood. El gran arte visual de nuestro tiempo, el cine, se convierte así en el gran aliado del capitalismo para tratar con el 80%. Sin duda, las otras artes se sintieron rechazadas porque no contaron con el favor del sistema—pero varias de ellas reaccionaron a tiempo. La música (siempre inconfiable para el sistema por su propensión dionisíaca) se domesticó volviéndose inimaginable sin videos ni conciertos públicos. La pintura se enganchó directamente con el mercado para adornarlo—y la novela, para poder contar con los favores del sistema, adoptó todas las técnicas del cine, sus formas de edición, sus ritmos de narración y velocidad, y sobre todo, su visualidad. De hecho, hay pocos halagos mayores a una novela contemporánea que ser convertida en película. El poema, la pobre hermanita autista de la literatura, fue lógicamente apartada a un lado sin mayor decoro.

La novela se convierte, entonces, como el cine, en un producto de consumo y no de uso, en un producto de entretenimiento (‘entetanimiento’). Y como buen producto de consumo, es descartable una vez consumido. Pregunto, ¿cuántas novelas contemporáneas han re-leído ustedes últimamente? Muy pocas, porque no están hechas para eso. Son objetos bio-degradables. El cine y la novela son las únicas dos expresiones artísticas que siguen atadas a la idea de “representación” y esto va directamente de la mano con el brazo político del capitalismo financiero, la así llamada “democracia representativa”. En ninguna otra expresión artística la representación (la idea de que algo está en lugar de otra cosa) es tomada en serio ya; insisto, dejando de lado las convenidas extensiones metafóricas del término.

Las modificaciones que vienen con esta creciente visualización de la novela para convertirse en parte de la industria del entretenimiento no son despreciables. Ahora, por ejemplo, la figura misma del novelista es admirada, pero es admirada más por lo que se suele llamar su “estilo de vida” que por el logro de sus productos. De hecho, el novelista contemporáneo encarna el ideal del ciudadano perfecto en el capitalismo (Martha Rosler lo ha visto con claridad[/5/]):

a. se siente libre y creativo. Cree hacer lo que quiere, imaginar libremente lo que sea,…;

b. es altamente competitivo, en especial, con sus colegas novelistas; codician premios literarios, favores del sistema, invitaciones a los cocktelitos de las embajadas, viajes, etc.;

c. están totalmente esclavizados al sistema: viven de vender sus productos que, generalmente, son encargos anticipados del sistema; y

d. carecen de seguro social.

El novelista es el *Übermensch* del capitalismo, su súperhombre. Tal vez el caso más extremo y al mismo tiempo más caricaturesco es el de Vargas Llosa: hace décadas que nadie dice nada bueno sobre sus novelas pero la atención a su vida social nunca ha sido tan intensa porque para el sistema Vargas Llosa encarna al ciudadano ideal con el "estilo de vida" perfecto.

Es con estos dos contextos en mente (el lenguaje en el capitalismo y la muerte de la novela) que podemos comenzar a decir algo sobre el poema hoy y sus límites.

Para Foucault decir y ver (o más exactamente, lo enunciable y lo visible) conforman un binomio epistémico fundamental. Si queremos entender una tajada arqueológica cualquiera de nuestra cultura debemos preguntarnos qué se abre a lo decible en ese horizonte y qué se abre a lo visible—y observar ahí los juegos de colaboraciones y antagonismos entre ambos. Foucault ha empleado este antagonismo entre decir y ver de varias maneras a lo largo de casi toda su obra y lo ha empleado también para analizar ciertos productos artísticos, por ejemplo, el caligrama desarmado del célebre *Esto no es una pipa de* Magritte [/6/]. Deleuze, por su parte, ha elaborado el binomio decir-ver para explicar qué es una idea cinematográfica; es decir, qué ideas son ideas propias del cine y no importadas de alguna otra expresión artística[/7/]. Es en este contexto que Deleuze enfatiza la noción de desfase que quiero presentar.

La idea central es que entre decir y ver hay un desfase radical. ¿Qué significa esto? Significa que, cito a Deleuze: "Lo que se ve nunca reside en lo que se dice". O, más claramente: "nunca se

ve eso de lo que se habla y nunca se habla de eso que se ve". A primera vista esto parece ser manifiestamente falso. Muchas veces decimos cosas que vemos. Estamos frente a un árbol y decimos "¡ah, un árbol!" Esto es lo que Deleuze llama un uso *estúpido* del decir porque si estamos ante un árbol no hay ninguna necesidad de decir que es un árbol. Cualquiera de nosotros puede experimentar esta extraña sensación de estupidez en este momento levantando la mirada y diciendo "¡ah, un techo!". En el siglo XIX a esto se le llamaba una "lección de cosa", la correlación entre el dibujo de un zapato y un zapato. Sin embargo, hay, sin duda, usos no-estúpidos del decir. Si estoy en lo alto de una colina y mis compañeros de excursión aún no han subido puedo decirles "Hay una laguna del otro lado". Si vemos lo que otros no ven, no es estúpido decir lo que se ve. De hecho, hay importantes consecuencias políticas de esto como por ejemplo la necesidad de decir la injusticia que otros no ven o la debilidad moral de quien no dice la injusticia que ve.

Pero todos estos usos, estúpidos y no-estúpidos, del decir lo son en un sentido relativo. Lo que se ve se puede decir o no decir. No hay una imposibilidad de naturaleza. A lo que Foucault y Deleuze se refieren cuando afirman que "nunca se ve eso de lo que se habla y nunca se habla de eso que se ve" es de otra índole, es un decir en un sentido absoluto. En otras palabras, se trata de decir lo que solamente se puede decir, de decir lo que no se puede ver, en ningún sentido de ver. Retomo entonces algo que indiqué al inicio: el límite de lo decible no es lo indecible sino lo visible en un sentido absoluto. El límite del lenguaje está constituido por lo que sólo se puede ver en un sentido absoluto. No se trata de un "más allá" del lenguaje, es simplemente su límite o, si desean, una frontera compartida entre lo enunciable y lo visible.

Ahora bien, una vez dicho lo anterior, la pregunta que asoma inmediatamente es ¿qué es lo que sólo se puede ver y qué es lo que sólo se puede decir? ¿Qué es lo que está encerrado en la inconmensurable ceguera del decir y qué lo que está encerrado en la salvaje mudez del ver? Daré algunos ejemplos provisionales (y en seguida daré otros) pero quiero subrayar que lo importante aquí es la idea misma del límite entre el decir absoluto y el ver absoluto—y su esencial repulsión mutua. Muy bien, un ejemplo de algo que solamente se puede ver en un sentido absoluto es aquello que a veces expresamos (en sentido relativo, claro) cuando decimos que algo "sale a la luz". Esta es una frase maravillosamente compleja, "salir a la luz". Cuando algo sale a la luz no es que

algo ha sido repentinamente iluminado con una antorcha o con una linterna, no es que algo que estaba en las sombras ahora súbitamente aparece. No se trata de eso. Cuando algo sale a la luz algo emerge a una condición de visibilidad. Un perro escondido en unos matorrales nunca "sale a la luz", los perros siempre son visibles y lo son en un sentido relativo: a veces se ven y a veces no. En cambio, hay ciertos hechos, ciertas evidencias, ciertos acontecimientos que salen a la luz y que el propio salir a la luz los constituye, visualmente, como hechos, evidencias, acontecimientos… En esto, "salir a la luz" y "dar a luz" son frases similares. Nacer a lo visible, en lo visible y para lo visible, es siempre incoativo, es siempre el comienzo de algo que solamente la visibilidad puede constituir finalmente como tal. Y, por ello, emerger a lo visible, salir a la luz, sólo puede entenderse en un sentido absoluto: no se puede decir. Aclaremos más este punto. Sin duda, podemos *decir* , como yo mismo he estado diciendo, que algo sale a la luz, pero *decir* que algo sale a la luz no es salir a la luz, de la misma forma que decir "un perro" no es un perro. El órgano que capta y constituye esta emergencia a la luz no es el lenguaje sino la visión.

Por el lado de lo enunciable, hay una abundante lista de propuestas sobre lo que sólo se puede decir. Blanchot[8], por ejemplo, ha propuesto el silencio, pero ya hemos visto que el silencio no es sino un subproducto del lenguaje, aún para los animales. El silencio siempre es signo de algo por oposición al ruido. Carlos Piera9, en cambio, ha sugerido algo mucho más interesante: la contradicción. La contradicción sólo es posible mediante el lenguaje verbal. El término mismo contra-dicción nos debería dar una pista. Contradicción es decir de algo que es y no es al mismo tiempo. Ni siquiera los dibujos de Escher son contradictorios; son paradójicos, pero lo paradójico es algo distinto. La paradoja no es una imposibilidad visual, pero la contradicción sí lo es. Y yo mismo he propuesto hace un momento la pregunta como algo que solamente se puede decir (es decir, realizar mediante lenguaje verbal). Pero como he dicho, en realidad no importa tanto en este momento qué ejemplos examinemos cuanto acceder a la noción misma de que existe un decir absoluto y un ver absoluto— y que cada uno es el límite del otro.

Ahora bien, el sueño de occidente siempre ha sido otro, ha sido el sueño de que decir y ver *deben* colaborar. Occidente siempre soñó con el ideal de un cierto isomorfismo entre lo que decimos y

lo que vemos, y lo que vemos no es otra cosa que el mundo allá afuera. Por lo tanto, por mucho tiempo el ideal del pensamiento occidental ha sido que entre las palabras y las cosas exista un acuerdo; un acuerdo que originalmente es visual. Esto permite varias cosas importantes. Primero, permite la posibilidad de toda representación, es decir, de hacernos imágenes (originalmente visuales) de las cosas. Y segundo, permite la emergencia de la teoría general de la verdad más popular que tenemos, la teoría de la correspondencia. La frase "Hay un perro en la cocina" es verdad si y solo si hay un perro en la cocina—y la mejor forma de averiguarlo es ir a la cocina y ver . Representación y correspondencia dependen del isomorfismo señalado y la vista es el gran instrumento de enlace entre palabras y cosas. La visibilidad es el gran divisor original entre el así llamado mundo de adentro y el mundo de afuera, o lo que Descartes llamó el pensamiento y la extensión. Pero sabemos que ese enlace es feble. Recuerden que una representación es hacerse imágenes visuales en la mente. Por eso siempre se habló de las representaciones como "teatros mentales": las cosas 'actúan' para nosotros a través de las imágenes que nos hacemos de ellas. Pero la naturaleza de la relación entre la imagen mental y la cosa allá afuera siempre fue un misterio o, simplemente, un acto de magia. El psicoanalista argentino Juan Bautista Ritvo lo ha visto claramente. Las palabras y las cosas "se corresponden pero no se comunican", entre ellas "hay correlación al modo geométrico, no intercambio". Podemos hacer una serie de marcas en un papel y hacer que cada una corresponda a patos en una laguna—pero no hay comunicación entre nuestros palotes y los patos más allá de una correspondencia formal que nosotros imponemos. El término que se acuñó para hacer el trabajo sucio de dicha conexión entre palabras y cosas recibió el venerable nombre de significado. Significado es aquello que en teoría debería explicar el intercambio imposible entre palabras y cosas, pero luego de 2500 años de intentarlo, aún nadie logra fijar su funcionamiento exacto y el acto de magia sigue realizándose en nuestras universidades hasta el día de hoy, sin explicación de dónde reside el truco.

El carácter feble de la conexión imagen mental-vista-cosa con lo enunciable hace que nuestra sociedad haya ideado entidades encargadas de vigilar que decir y ver, por así decirlo, "se lleven bien". Dichas entidades son las que denominamos *instituciones* . Nuestras instituciones (el Estado, la familia, la religión, el mercado,…) son los garantes de que entre decir y ver se establezca un acuerdo, una alianza indispensable. El desfase radical entre

decir y ver, entre la ceguera del lenguaje y la mudez de la imagen, es algo que, en general, debe ser evitado. Lo decible y lo visible deben llegar a un acuerdo de cooperación—aunque, hoy en día, los términos del acuerdo asumen la primacía de la visible por sobre lo decible. Por supuesto, la consecuencia inmediata de esto es que aquello que Foucault y Deleuze separaron como usos *absolutos* del decir y del ver quedan excluídos—o, al menos, en el terreno del arte, quedan marginados del favor del sistema. Así, los dos ejemplos extremos del decir absoluto y del ver absoluto (el poema y el cine de desfase, respectivamente) son curiosidades incómodas entre nosotros y predeciblemente marginales.

Una aclaración sobre la noción "cine de desfase" (tributaria de Deleuze). El cine es una expresión artística que combina ambos términos del binomio, decir y ver. Pero una idea propiamente cinematográfica es que pueda existir un desfase simultáneo entre lo que se dice y lo que se ve en una película. Se presentan ambos, decir y ver, pero desfasados. En una toma de "Adiós al lenguaje" (2014) de Goddard, se ve un automóvil circulando por una carretera al atardecer y se escucha una frase atribuida a Mao. Esto no es sólo parataxis; es, más bien, asumir que lo que se dice y lo que se ve transitan por caminos muy distintos. Un caso extremo es *Las manos negativas* de M. Durás (1978) donde el desfase dura toda la película (que, en efecto, es un corto) y no se limita a segmentos parciales. En general, el cine no tolera muy bien estos experimentos y más bien son tenidos como tales, como cine experimental, como ejercicios de la visión (en verdad, del ver en un sentido absoluto) que deben ser excluidos o marginados del cine de todos los días en el que lo que se dice y lo que se ve van de la mano amicalmente.

El poema, a diferencia del cine, no conjuga decir y ver. Es una expresión radical de la ceguera del lenguaje. El poema forcluye lo visible y en eso se basa la radicalidad de su desfase. ¿Qué hace el poema? Por lo menos desde comienzos de los años 90 Alan Badiou le ha dedicado varios textos al asunto y ha producido ideas sumamente importantes al respecto[/10/]. ¿De qué va el poema? Sigámosle la pista a la siguiente conclusión suya: el poema es una forma de pensamiento, una forma de pensar. Con esto enlazamos los tres términos tópicos que hemos estado considerando hasta aquí: lenguaje verbal, decir absoluto y pensamiento. El poema es una forma de pensamiento—¿qué quiere decir esto?

Primero y antes que todo, que está hecho con lenguaje verbal. Pero eso no es suficiente. Lo importante es saber qué hace con el lenguaje verbal. La respuesta de Badiou es que simplemente dice , afirma. Pero ¿qué forma de decir, afirmar es ésta? Es un afirmar que produce pensamiento pero que no produce conocimiento. Pensamiento

sin conocimiento. Y esto porque el conocimiento es conocimiento sobre objetos y el poema no se refiere a objetos; el poema no es sobre objetos. El poema no es sobre objetos allá afuera, no es sobre árboles, ríos, dictadores o amantes… El poema no sólo no se refiere a objetos allá afuera sino que ni siquiera los presupone. Esto es importante porque el lenguaje en general presupone objetos para poder constituirse. Agamben ha escrito un hermoso libro sobre esto[11], sobre la presuposición del lenguaje, sobre la idea de que el lenguaje siempre remite a algo fuera de sí. Pero lo que Badiou está diciendo es que si bien el lenguaje presupone algo distinto de sí, el poema no lo hace. Al contrario, el poema destruye conscientemente su afuera, los objetos del mundo exterior. El poema niega el objeto. Si el poema produce pensamiento, entonces se trata de un pensamiento que no es por relación con el objeto. ¿Cómo lo hace? Badiou señala dos mecanismos combinados: sustracción y diseminación[12]. La sustracción es la retirada del objeto, una retracción. Apenas se nombra un objeto éste se desvanece. Es una des-objetivación en el sentido literal. Lo que hace la sustracción es someter al objeto a la prueba de su falta. Esta sustracción sólo es posible gracias al segundo mecanismo del poema, la diseminación.

La diseminación es la disolución del objeto mediante una distribución metafórica infinita. Me explico. La forma general de la metáfora es la siguiente: a es b. Entonces puedo decir "el tiempo es oro" y al hacerlo declaro la equivalencia entre el tiempo y el oro (y nuestra tarea será la de descubrir propiedades comunes de uno y otro término para experimentar la metáfora). De hecho, la mitad de lo que hace toda teoría literaria es construir metáforas del tipo "El Quijote" es "x" y dar una explicación de x—que es lo que suele llamarse una interpretación. Pero Badiou está pensando en algo más interesante porque la diseminación es metaforización infinita. Es decir, al contrario de lo que hace la teoría literaria que declara que "El Quijote" es "x" y se detiene en x, el poema continúa infinitamente. El poema no se contenta con a es b, sino que continúa y afirma que b es c y que c es d… El poema construye entonces una serie de la forma <a es b es c es d es e...>. ¿Cuál

es el resultado de esta operación? Claramente, una *equivalencia excesiva* entre los objetos. Cualquier objeto es como cualquier otro. El objeto, por lo tanto, pierde su objetividad, pero no por una falta, sino por un exceso de equivalencia con otros objetos. La defección del poema consiste entonces en retractarse del objeto (disolviéndolo en la diseminación metafórica infinita) y, al mismo tiempo, consiste en retractarse de todo aquello que sostenga la facultad de conocer. De ahí que el poema sea afirmación pura. El problema de Platón con los poetas, a quienes como sabemos exigía echar de la ciudad, no es tanto la cuestión de la doble mímesis (el hecho de que los poemas sean imitaciones de imitaciones) sino que el poema encarna pensamiento sin objeto. Puesto de otra manera, el poema sería nominación sin imitación.

Para Badiou el procedimiento central del poema es precisamente la nominación, que es la otra cara de la metaforización infinita. Cuando decimos "a es b", nombramos a de otra manera, y así sucesivamente. Badiou insiste en ello en su libro sobre Wittgenstein: "La poesía es creación de un Nombre-del-ser anteriormente desconocido"[13]. b, en la fórmula <a es b>, es el nuevo nombre anteriormente desconocido.

El pensamiento de Badiou sobre el poema es mucho más complejo y abarca muchos más puntos que los que apenas he esbozado aquí y todos son de una gran importancia. Pero me detengo aquí porque creo que hay un problema con la posición de Badiou, problema que felizmente es fácilmente corregible y que además tiene la virtud de devolvernos a nuestro tema central que es el de la ceguera del poema y el desfase radical entre decir y ver. El problema es el siguiente. Cuando decimos que la fórmula general de la metáfora es <a es b> asumimos que la cópula "es" está funcionando como un elemento ecuativo. Hay dos usos de la cópula, un uso ecuativo como cuando decimos "Cervantes es el autor del Quijote" en el que podemos canjear la cópula por el signo de igualdad ("=") y hay otro uso de la cópula que se denomina predicativo como cuando decimos "Cervantes es manco" donde le atribuímos a Cervantes una propiedad. La cuestión es si la cópula de la fórmula de la metáfora <a es b> es ecuativa o predicativa. Y normalmente ha sido tomada como ecuativa (como cuando Badiou la define como una equivalencia excesiva) pero eso me parece un error. Cuando decimos que el tiempo es oro no queremos decir que el tiempo y el oro son equivalentes, más bien lo que hacemos es predicar propiedades del oro al tiempo. De hecho, es mucho más interesante aún: le

predicamos una sola de las propiedades del oro, a saber: que es valioso y no, por ejemplo, que el tiempo es amarillo o soluble en agua regia o duro... ¿Qué significa inscribir el uso predicativo en la fórmula de la metáfora? Lo siguiente: que la metaforización infinita, el procedimiento por el cual el poema desvanece el objeto, no es un exceso de *equivalencia* (cópula ecuativa) sino por un ejercicio de *predicación.* Esto, a su vez, supone lo siguiente: el poema no nombra al ser: la nominación del poema no es, como Badiou cree, un nuevo nombre del Ser. El poema lo que hace es intervenir en las palabras mismas (no en los objetos), en las palabras mismas, para alterar sus propiedades léxico-gramaticales. Cuando decimos que el tiempo es oro lo que hacemos es intervenir la palabra "tiempo" (no el tiempo real) y operar en un sinnúmero de rasgos léxicos, semánticos e inclusive sintácticos. Es sólo en un poema que puedo escribir "se llueve" alterando severamente las condiciones gramaticales del impersonal y la de los llamados verbos meteorológicos. Nunca se llueve en el mundo. Pero por eso mismo, no se trata, creo yo, de un nuevo nombre del objeto (del Ser).

Esta pequeña corrección en realidad apunta en la misma línea que la idea general de Badiou. El poema es pensamiento sin conocimiento, el poema es pensamiento sin relación al objeto. Podemos decir ahora, el poema es pensamiento de la lengua misma. Si el lenguaje debe presuponer un afuera (algo fuera de sí mismo, los objetos, un mundo, una realidad "allá afuera") el poema sólo necesita presuponer la existencia de un lenguaje. El trabajo del poema es con el lenguaje, no con el mundo; del trabajo con el mundo se encarga el lenguaje.

La ceguera del poema resulta ahora mucho más evidente. El poema trabaja con el decir absoluto. Con un decir que no traspasa nunca sus propios límites. Tal vez sea la única expresión lingüística que lo haga. Todas las otras expresiones verbales negocian sus enunciados con visibilidades relativas: el lenguaje cotidiano, la novela, probablemente el teatro. El poema es radicalmente distinto: asume la ceguera natural del lenguaje verbal y se constituye en el guardián del decir absoluto—es decir, del decir que tiene como límite absoluto la visibilidad absoluta.

Y esa es la importancia central del poema. El poema piensa, como dice Badiou, pero lo hace a ciegas, en el claustro cerrado del lenguaje.

Nada de esto va muy bien con el sistema en el que vivimos hoy en día ni con sus instituciones, la Literatura entre ellas. La Literatura como institución tiene como misión garantizar los usos relativos del decir y el ver y promover el poema como un ejercicio de metaforización *finita* . Esto permite la interpretación, que es el gran negocio de la literatura: decir que a es b y detenerse en b. La metaforización infinita de Badiou echa por tierra a la Literatura como institución y a la interpretación como operación finita. ¿Cuál es el resultado de todo esto? ¿Qué hace el poema? ¿De que va el poema? Finalmente ¿qué hacer con la ceguera del poema?

En otro lugar he sugerido denominar *sentido* al conjunto de efectos no semánticos, no referenciales, finalmente no visuales del poema. Empleo sent ido entonces como cuando decimos el sentido del tránsito: "es por allá". Hay un movimiento, pues, del poema, el poema exhibe una dirección, mediante una serie de mecanismos como los que hemos mencionado hace anteriormente. No solamente la sustracción y diseminación de Badiou sino también ciertos 'obstáculos' que el poema le arroja a la máquina aceitada de la lengua como la contradicción estudiada por Piera o estas intervenciones léxico-gramaticales a las que me he referido y que constituyen la nuez de la metáfora. (Supongo que "nuez de la metáfora" es una metáfora.) Muchos de estos mecanismos son puramente prosódicos. El desgarrador canto de Salicio en la Égloga I de Garcilaso, "Por ti el silencio de la selva umbrosa / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte m'agradaba" es movido por el canto sintáctico de los endecasílabos y por la estructura de sus acentos prosódicos en sílaba par, más que, o por encima de, la escena semántica. El sentido, la dirección en la que se mueve el poema antes de caer en las garras de la significación, es uno de los tesoros del poema. Sólo que esa dirección es ella misma también ciega y sólo es apreciable si la recorremos, no como espectadores imposibles fuera del lenguaje, sino como lectores partícipes del acto mismo que es el poema. Muchas veces el problema reside en que no leemos como escribimos. Cuando leemos somos bastante más conservadores y cuidadosos. Queremos dar el salto hacia la significación, hacia la referencia, hacia la interpretación finita—cuando lo que debemos hacer es leer tal como escribimos. El poema no es un deporte para espectadores. Una vez más, no es una actividad visual.

Muy bien, entonces. Debo concluir. Si el poema piensa y si su pensamiento no es un pensamiento referido a objetos sino referido

al lenguaje mismo, entonces no debemos fijarnos tanto en lo que dice el poema sino en lo que el poema le hace a lengua, fijarnos en qué es lo que el poema piensa de la lengua mediante sus intervenciones en la información léxico-gramatical del lenguaje. No lo que el poema dice (del mundo) sino lo que el poema (le) hace (a la lengua). Por supuesto, la objeción inmediata es "Si lo que dice el poema no es tan importante como lo que el poema le hace a lengua, entonces uno puede decir cualquier cosa, da lo mismo". La respuesta, naturalmente, es sí, da lo mismo. Sólo que "decir cualquier cosa" no le hace nada a la lengua. Frente a todos esos intentos obscenos (muy asentados en la novela) de "decirlo todo" de "contarlo todo", el poema exhibe lo que Badiou denomina la "decencia" del decir. Esta decencia supone no tratar de comunicar nada, no tratar de persuadir a nadie, no tratar de ofrecer lecciones morales, no tratar de vender nada. Para muchos esto no será sino una muestra más de la perfecta inutilidad del poema. Para otros, entre los que me cuento, esa perfecta inutilidad es exactamente el valor del poema.

==/ **Mario Montalbetti**

<u>procedencia</u> ///

Este texto fue leído en el museo CA2M de Móstoles, dentro de las XXV JORNADAS DEL ESTUDIO DE LA IMAGEN en octubre de 2018

notas ////

1 Este trabajo tiene dos antecedentes: un texto titulado “El sentido del poema” que presenté en Buenos Aires, en la Universidad Tres de Febrero, en mayo del 2017; y un segundo texto, “La ceguera del poema”, que presenté en Bahía Blanca, en la Universidad Nacional del Sur, en octubre del mismo año.

2 G. Deleuze, *Curso sobre Foucault*, Tres tomos, *El saber*, *El poder*, *La subjetivación*, Editorial Cactus, Buenos Aires 2013, 2014, 2015 respectivamente.

3 G. Deleuze y F. Guattari, *L'Anti-Oedip*, Éditions de Minuit, Paris 1972.

4 H. Steyerl, *Arte duty free*, Caja Negra, Buenos Aires 2018.

5 M. Rosler, *Clase cultural*, Caja negra, Buenos Aires 2017.

6 M. Foucault, *Esto no es una pipa*, Eterna cadencia, Buenos Aires 2012 [or. 1973].

7 G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, FEMIS 17.03.1987. Hay versión subtitulada en YouTube: www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks.

8 M. Blanchot, “Hablar no es ver”, en *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid 2008.

9 C. Piera, “Contradicción y ‘lógica poética’ (con R. Quance) en Contrariedades del sujeto, La balsa de la medusa/Visor, Madrid 1993

10 cf. A. Badiou, *Que pense le poème?*, Nous, Caen 2016 (que contiene una serie de ensayos sueltos publicados entre 1992 y 2014); *L'antiphilosophie de Wittgenstein*, Nous, Caen 2009 (que contiene algunos fragmentos importantes sobre la nominación); y Conditions, Éditions du Seuil, Paris 1992 (que contiene tres textos sobre el poema y su relación con la filosofía, Mallarmé y Rimbaud respectivamente)

11 G. Agamben, *¿Qué es la filosofía?*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2017.

/ /

/ /

/ /

/ /

/ /

/ /

/ /

/ /

/ /

/ /

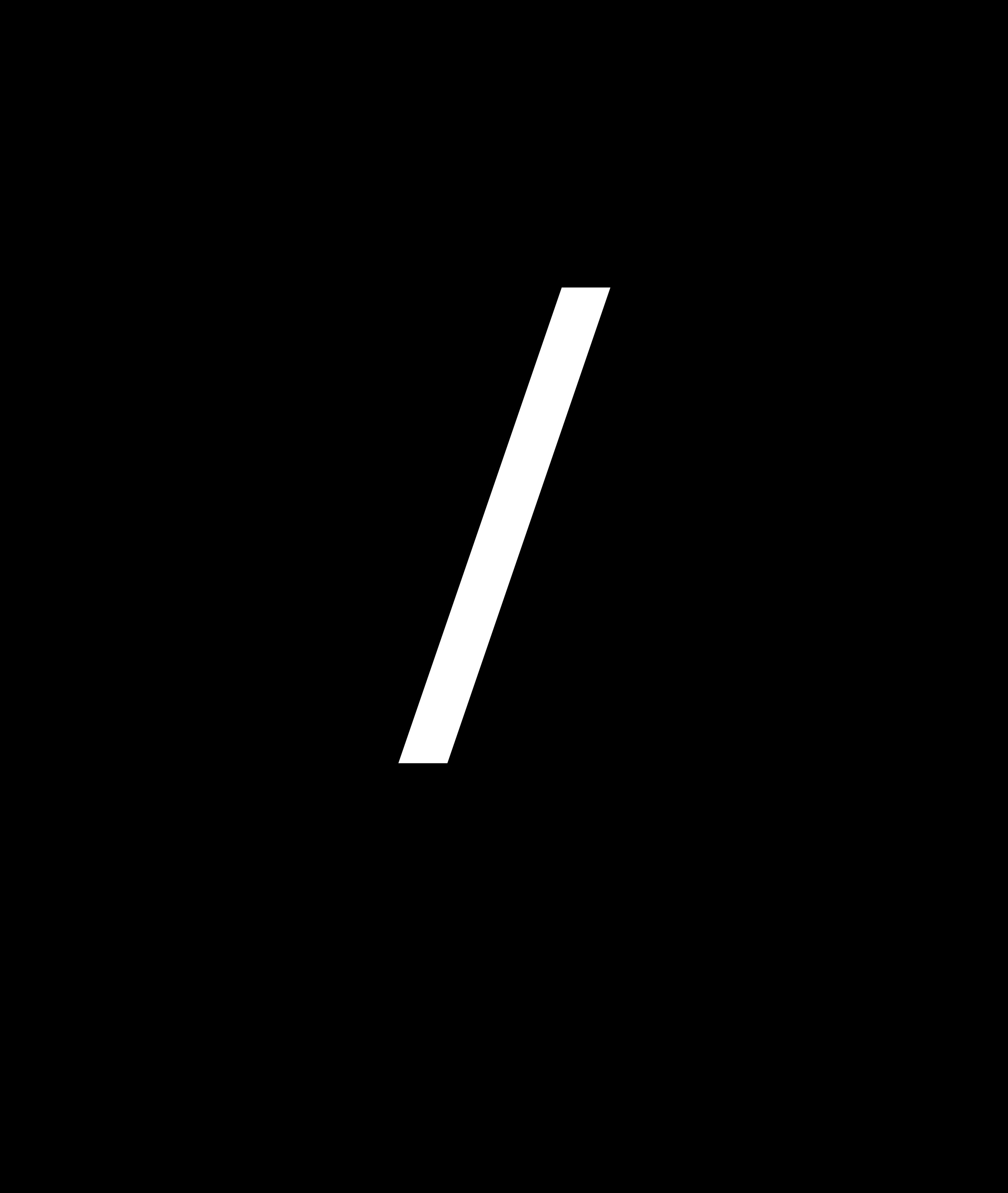
/ /

/ /

/ /

/ /

/ /



CRISIS

Suspender la vida para mirarla tal como fue

Comiendo un bocadillo
durante el trabajo, en el bosque,
mientras una cierva mordisquea hierba en la nieve
mirándonos el uno al otro
masticamos juntos.
Un bombardeo de Beale
sobre las nubes,
cruza el cielo con un rugido.
Levanta la cabeza, escucha,
espera a que el fragor haya pasado.
Y yo también.
(Gary Synder, 2016)

From one category, one label to another, the only way to survive is to refuse. Refuse to become an Integra table element. Refuse to allow names arrived at transitionally to become stabilized. In other words, refuse to take for granted the naming process.
(Trinh T. Minh-Ha, 2011)

De Sol a Lavapiés

Marzo: 2018: Lavapiés, Madrid: está a punto de llegar, pero su corazón no es capaz de bombear más sangre, está exhausto y los latidos, que aumentan aceleradamente a cada paso, se desbocan, rompiendo la extraña armonía que hace que los órganos funcionen. Y que la vida tenga lugar. Un corazón que late desordenadamente termina por reventar. A Mame Mbaye se lo reventó el Estado español en marzo del 2018. Mbaye tiene 35 años, es negro, llegó a España hace más de 10 años y no tiene papeles. Se gana la vida como vendedor ambulante en el «top manta».

Al seguir la rueda de prensa convocada por el Sindicato de Manteros/as y Lateros/as de Madrid, me pregunto qué pensamientos lo acompañaron durante el trayecto entre Sol y Lavapiés, mientras era perseguido por la policía simplemente por vender zapatos o bolsos. ¿Se piensa algo antes de morir? Vivir más de 10 años en un lugar del mundo en el que el Estado te persigue continuamente, con el fin de encerrarte como a un criminal en un CIE y después, enviarte de regreso a tu país, deportado, debe ser terrorífico. La historia de Mbaye es la historia de una época, la historia de miles de personas que logran atravesar los muros de una región del mundo cuyas fronteras son cada vez más espinosas. Otras mueren en el camino. No es el muro de Trump en los EEUU porque Europa no lo necesita. Las fronteras europeas son los cuerpos, es el mar, Grecia, el humanismo, Turquía, la sensibilidad.

Mbaye logró llegar a España, se quedó y murió, posiblemente de miedo. En el 2008 estuve viajando por el sur de Alemania. Lograba fijar encuentros con ecuatorianos sin papeles que, secretamente, me ponían en contacto con otros que atravesaban la misma situación. Era invierno, hacía frío y casi no había horas de luz. Aún recuerdo una conversación en la que comparto una taza de chocolate caliente y pan con queso tierno con una pareja de manabitas que tienen dos hijos, de 8 y 10 años. No olvidan sus días de patacones, mangos verdes y pescado junto al océano Pacífico. Recuerdan a varios profesores alemanes de un colegio privado de Quito que compraron terrenos por un precio muy bajo a parte de la familia de Margarita (que migró desde Guayaquil a Manabí en los 70´s). Construyeron allí sus casas con piscinas, un hotel de lujo; emplearon a Margarita y sus primas para limpiar y cocinar allí, en el hotel donde antes habían estado sus humildes viviendas. «Vivían como reyes» resume margarita mientras moja un trozo de pan en el chocolate, «y así nos quedamos nosotros». Sus manos son grandes. «Pero las de Guayaquil somos madera de

guerrero» dice mientras ríe y muestra sus hermosos dientes blancos, que son grandes, igual que sus manos. A pesar de que Alemania ha suscrito convenios internacionales que garantizan el cumplimiento de los Derechos de niños y niñas y adolescentes, sus hijos no tienen derecho a recibir atención médica ni educación, pues no tienen papeles. «Y sin papeles, ni pensar en terminar el bachillerato, ni la universidad» dice él. «no bachillerato=pobreza» pienso para mí misma. Pero luego pienso que muchas veces, aún con estudios universitarios, se puede ser pobre. Un niño aparece por la cocina, saluda medio en alemán medio en manaba. La madre me guiña el ojo y cambia de tema de conversación. He entendido y la sigo. Cuando el niño se vuelve a la habitación que comparte con su hermana, Margarita dice que sus hijos no saben que son considerados ilegales. Su subsistencia depende enteramente de una red de ong´s, asociaciones e individuos que se organizan para que los niños vayan a la escuela, por ejemplo. «Si alguien avisa a la policía, nos llaman del colegio».
En ese caso, deben retirarlos y huir con el fin de no ser descubiertos, como bandoleros.
La crisis socio-política de finales de los 90´s en Ecuador los había expulsado de Manabí y llegaron a Alemania gracias a la invitación de un primo de la mujer, Margarita, que llevaba varios años trabajando en München por muy poco dinero, también sin papeles. «¿Y los alemanes del hotel?», les pregunto. «Allí se quedaron, en nuestras tierras, como reyes». Lo peor, decían, era el miedo continuo a ser descubiertos y deportados. Ella tiene cáncer, eso tampoco lo saben los niños. Piensa que es el miedo al Estado, que por eso enfermó. Está mejor. De hecho, los últimos resultados dicen que está limpia, pero nunca se sabe, dice. Ambos, él y ella, se quedan en silencio. Me despido y en el tren de vuelta a Berlín, subrayo con color rojo una frase de un libro:

> La colonialidad es un fenómeno histórico (…) que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación; este patrón de poder no sólo garantiza la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados (Rojas, 2010, 15)

/ Mbaye logró llegar a España, se quedó y murió, posiblemente de miedo.

Abdelmatek Sayad, que al igual que yo, es un extranjero que no atraviesa las mismas complejidades que sus compatriotas argelinos en Francia, señala que los migrantes que provenimos de las excolonias somos presencias, cuerpos extraños a la sociedad y a la nación la cual, sin embargo, nos necesita con el fin de construirse a sí misma por medio de la explicitación de sus fronteras. Somos el objeto de una problemática que se puede decir totalmente impuesta, exterior al objeto del que se trata la cual es acompañada de discursos científicos que circulan y que responden a la exigencia de orden a la que el Estado nos pide sacrificarnos (Sayad, 2011). Mientras las tesis, departamentos y facultades, papers y congresos sobre migración sin migrantes no dejan de florecer, la muerte y el endurecimiento de la vida de los migrantes en Europa no han hecho más que aumentar en los últimos años. ¿Es natural? Deberíamos, al menos, sospechar sobre nuestro trabajo.

Releer al Abdelmatek Sayad, al finalizar la segunda década del siglo XXI, no sólo es necesario, hay también cierta urgencia. Hay quizás, en sus observaciones, ideas que se deben recuperar pues es muy posible que sean útiles para pensar un presente que se sostiene en una pedagogía de la crueldad (García, 2017), indispensable para la fase actual del capital, que depende como nunca de la falta de empatía, o sea, de la insensibilidad con relación a lo que sufre el prójimo. En cambio, una contrapedagogía de la crueldad, dice Segato, es una pedagogía de la vincularidad, que coloca al arraigo local y comunitario en el centro de la vida. Ese arraigo es, por excelencia, disfuncional al proyecto histórico del capital y a la vez es luminoso. Sayad, en su obra, se refiere al desarraigo cuya otra cara es el arraigo. Su trabajo tiene algo de universal pues si bien hace referencia, sobre todo, a la experiencia de los argelinos en Francia, la doble ausencia es un modo de estar en el mundo que se repite continuamente, en el tiempo y en el espacio.

En este sentido, Sayad entiende que la migración es un hecho social total (Mauss, 1991) y que cualquier tipo de acercamiento cuya pretensión es cercenarlo (inventando estadísticas, por ejemplo), es superficial y ambiguo. Migrar de un sitio a otro es un hecho social total que tiene varias dimensiones, incluida la poética. Esto también lo ha entendido a la perfección Luz Pichel, quien en su libro *Tra(n)shumancias* (2015), aborda las memorias para volverlas luminosas, a través de un lenguaje poético, que es quizás, el único lenguaje cósmico y que al igual que la contrapedagogía de la crueldad, es disfuncional al proyecto histórico del capital.

Esta suerte de ensayo recupera, de modo sencillo, algunas de las ideas de Abdelmatek Sayad[/1/], en compañía de Luz Pichel, que no sólo elude la censura académica. También sabe decir CO CO U.

1 Speak white and loud

y se guarda el silencio
y eso que semeja agua de río y pasa pues
no pasa
retorna vuelve revuelve
olvídase
revídase
como hambre o canes
que en callejones se jalean
un día y otro y otra historia aquí y allá
y bien cerca y bien lejos
sin farola ninguna ni facho o luz de ghas o vela
y es tan duro el invierno
tan caro el calentar

El caminante no separa el punto de partida del punto de llegada del viaje porque los viajes son como hilos en los que se establecen conexiones temporales y espaciales que se superponen, se enredan, se cortan, se deshilan o se convierten en hilachas o hilitos, se rompen, se desanudan y a veces se vuelven a anudar. Como los ríos que abren el pecho, se vuelven riachuelos, dialogan con las piedras y las arañas, forman remolinos, avanzan, *retornan vuelven revuelven.*

Sin embargo, los días posteriores a la muerte de Mbaye, los medios españoles se centraron en un hecho: el hombre huía de la policía. No sólo se daba a entender que había cometido un delito, se desmentía la versión de los testigos y se ponía en duda el hecho de que se trataba de una muerte que es consecuencia del racismo institucional del Estado. Además, se obviaba por completo que esta persona llevaba viviendo en España más de diez años y no tenía papeles. Tres días después del fallecimiento de Mbaye, entré a desayunar en una cafetería en Barcelona que suelo frecuentar; junto a mí un grupo de obreros. La televisión estaba encendida. El telediario, al igual que la mayoría de periódicos, transmitía únicamente las imágenes de las revueltas que habían tenido lugar en Lavapiés en los días posteriores a su muerte. El dueño del bar, enfurecido, empezó a gritar que ese es el problema de la migración, que así se les devolvía a los españoles los favores y que encima de que no pagaban impuestos, los migrantes teníamos la cara de exigir derechos e imponer el caos en los barrios. Uno de los obreros, un español de 1,80 y cara cuadrada que minutos antes había pedido un carajillo y tortilla para desayunar, le increpó diciendo que se trataba de un colectivo de trabajadores organizado que, como todos, tenía derecho a protestar. El dueño del bar contestó aún más furibundo, echó pestes y siguió emitiendo opiniones racistas sobre lo que él denominaba la migración. Yo saqué tres euros de mi monedero, los dejé sobre la mesa y abandoné la cafetería, diciendo que me negaba a compartir mi desayuno con racistas. De camino a la universidad, con el estómago medio vacío, intentaba comprender las palabras del dueño del bar que hasta ese día, me había parecido un hombre muy simpático

con el que más de una vez había mantenido conversaciones informales sobre el tiempo. Ese episodio me hizo pensar, a su vez, en mi primer Congreso de Antropología en España; compartí mesa con dos personas, uno de ellos era un académico español que había hecho una investigación sobre un grupo de estudiantes hijos de migrantes ecuatorianos en Murcia. La presentación del hombre subrayaba dos hechos: que los estudiantes hablaban bastante bien castellano para ser ecuatorianos y que la migración no tenía por qué ser del todo un problema para la sociedad española. Sobre lo primero no voy a hacer referencia puesto que realmente no merece la pena, pero sí me gustaría llamar la atención sobre lo segundo pues está ligado a lo anterior.

Hablar sobre la migración como lo hacía el dueño del bar o el académico español es como hablar sobre el amor, la paz o la virtud como si fuesen señoras a las que hay que echar la culpa no sé sabe muy bien de qué. Luego, hay migrantes, enamorados, pacifistas o virtuosas. La migración es algo sobre lo que se debate en las calles, en las plenarias políticas, en los noticiarios y en los congresos científicos; sin embargo, no siempre se trata de discursos que parten de la realidad de los migrantes. Estos discursos, que se estima que son producidos «sobre los inmigrados y para los inmigrados, no son en realidad más los discursos de la sociedad (nacional) frente a los inmigrados de los que ésta tiene necesidad, con los cuales tiene que contar y que podrían, de no tener cuidado, perturbar el orden público (Sayad, 2011, 177)». Echarle la culpa a la migración o resaltar sus beneficios es referirse a una idea abstracta, esto es, a una idea sin cuerpos concretos. La paradoja es, como diría Sayad, que precisamente «el inmigrado más que todos los otros dominados (…) sólo tiene su cuerpo; no existe más que por su cuerpo y, en última instancia, más que en tanto que él es un cuerpo físico, un cuerpo trabajo» (ibíd., 363), con su acento marca espina.

espina en la laringe
lengua   acento   marca espina
carrera recorrido master
carrera recorrido bayeta
bayeta boda brecha doctorado
bayeta por el mundo adiante
(por el mundo adelante)
patatita nueva
caballo muerto   al sol   allí tendido al sol
meu cabaliño
pobre resucita   anda

Esta dicotomía no resulta extraña pues se suma a la tendencia, en el mundo científico, a mirar la piedra del río (el orden público) y no el río en su conjunto: los que se van y los que llegan, norte y sur, allí y aquí, pasado y presente, nosotros y ellos, desarrollo, subdesarrollo, codesarrollo, dentro y fuera, lo nacional y lo no nacional. Esto es así, como señala Sayad, entre otras cosas, porque el discurso científico ha tomado la costumbre, para responder a la exigencia de orden a la que debemos sacrificarnos los migrantes, de «acoplarnos»

a las diferentes instituciones a las que estamos necesariamente confrontados a causa de nuestra inmigración. En este sentido, la migración, tal como se ha venido estudiando hasta ahora, es un asunto que mayoritariamente ha estado a cargo de diferentes disciplinas científicas (geografía, sociología, antropología, demografía, etc.) cuyas herramientas, enfoques y marcos analíticos responden a esquemas occidentales disciplinares que producen un tipo de saber muy concreto, inscrito en agendas políticas específicas que, a su vez, forman parte de una matriz geopolítica post-colonial de distribución del conocimiento.

Es necesario, desde esta perspectiva, desarrollar herramientas, enfoques y marcos analíticos que se sumen a aquellas (que son variadas y heterogéneas) que son diseñadas y producidas desde, en y para las sociedades que son receptoras de migrantes pues estas, al ser ex-colonizadoras, tienden a reproducir una matriz colonial de investigación que perpetúa lo que Sayad llama «la lucha por la representación de la migración» (ibíd., 121).

La tra(n)shumancia de Luz Pichel es una propuesta poética y epistemológica que, desde mi perspectiva, de modo sencillo y profundo, es capaz de poner en entredicho este sistema analítico disciplinar -tremendamente útil al Estado- pues se conecta a la perspectiva crítica de Sayad sobre los estudios migratorios, a través de la visibilización de la dimensión poética de las migraciones, la utilización de una lengua, el castrapo /2/ que es marcadamente fronteriza y no nacional y la dinamitación del sistema dicotómico de análisis unilineal de los fenómenos migratorios, centrado en el ser humano, en el aquí y en el ahora.

> niñera ñoñita cariño-
> sa comunal   puertocabello
> buzoneadora parroquial   londres
> enfermero autónomo   puente de vallecas
> mecanografía   al tacto
> confecciónanse uniformes de servicio   monos
> de trabajar
> patatas de cocina   con cofia   cocinera
> imprímense estampas con crucecitas de recordatorio
> herramientas de campo de recordatorio
> instrucciones de uso   bueno

El castrapo que utiliza Pichel en su poesía ha sido una lengua prohibida. Porque es bastarda, mestiza, poco culta e inasimilable. Si la lengua es una metáfora del cuerpo, como diría Sayad, porque ambas están marcadas, el castrapo es una metáfora del cuerpo del migrante porque ambos son objeto de estigmatización (Goffman, 2006):

> Son el nombre, la palabra (acento y pronunciación), las marcas impresas en el cuerpo o llevadas en el propio cuerpo (…), la vestimenta y, en pocas palabras, el cuerpo en su totalidad, los rasgos incorporados así como todo lo tocante al cuerpo, los que sirven de soporte al estigma, los que se convierten en rasgos estigmatizados. La estigmatización

> (…) produce el rasgo estigmatizado, en tanto que es, en apariencia y como consecuencia, su producto. Son esos rasgos los que, por regla general, son los primeros y los más fuertemente investidos por la asimilación, ya sea que ésta se dirija a reducirlos o a hacerlos desaparecer mágicamente, ya sea se aplique a ellos un trabajo de corrección (…), de eufemización, de rectificación; e, incluso, hasta su negación mágica
> (Sayad, 2011, 363)

Las lenguas consideradas menores, como el castrapo -explican Deleuze y Guattari (1994)- no se caracterizan por una pobreza y una sobrecarga con relación a una lengua mayor o standard. El problema no es el de una distinción entre lengua mayor y lengua menor, sino el de un devenir. De este modo, la cuestión no es reterritorializarse, sino desterritorializar la lengua mayor: "un autor menor es aquél que es extranjero en su propia lengua. Si es bastardo, si se vive como bastardo, no es por combinación o mezcla de lenguas, sino más bien por sustracción y variación de la suya, a fuerza de desplegar en ella tensores" (ibíd., 22). Nombrar el mundo utilizando una lengua bastarda, que sólo puede ser migrante, representa una desterritorialización de la lengua mayor.

La desterritorialización consiste, en consecuencia, en un devenir que tiene lugar a través de un proceso de descentramiento, esto es, del fuera de lugar. Fuera de lugar es una posición/experiencia. Es decir, significa estar situado en la parte exterior de un espacio con el fin de desordenarlo. Un gato sobre una mesa en la que está servido el desayuno, por ejemplo, no se encuentra necesariamente fuera de lugar. Si es un animal doméstico que convive con seres humanos que han decidido compartir sus espacios íntimos con el felino, está en un sitio que se ha asumido, tácitamente, que le corresponde –al menos temporalmente. Su movimiento sobre el mueble diseñado y pensado por seres humanos concretos tiene algo de liminal. Jonas Mekas, en *Walden* (1969), acerca su mano hacia un minino que juega sobre una mesa. El gato aproxima sus bigotes hacia los dedos del artista y se produce un contacto mínimo, algo que parece ser la puerta que abre la comunicación entre los animales y los seres humanos.

Jonas Mekas entiende a la perfección la idea de la cercanía y distancia expresada a través de la experiencia del exilio, su propio exilio. En 1944, él y su hermano se vieron obligados a dejar Lituania con el fin de huir del nazismo. Esta huida les llevó a vivir en campos de prisioneros, a trabajar en fábricas alemanas y al final de la guerra, en campos de refugiados. En 1949 logran llegar a Nueva York. Mekas tardaría veinticinco años en volver a Lituania. En la película *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972) reconstruye el viaje. En las primeras imágenes se puede observar una reunión de lituanos en un parque de Nueva York. Su dura descripción de la escena: «Animales tristes y moribundos, en un lugar al que no pertenecen, que no reconocen». Los animales nuevamente. Por haber migrado, ¿estamos situados en un espacio al que no pertenecemos?, ¿que no reconocemos?, ¿fuera de lugar?

La tra(n)shumancia describe una migración animal a la que, sin embargo, las ciencias sociales no han atendido. El centro de referencia del humanismo es un sujeto universal:

hombre-blanco-occidental-masculino-adulto-razonable-heterosexual que vive en ciudades y habla un idioma estándar (Braidotti, 2000), no castrapo. Qué poco miramos a los animales y, sin embargo, cuánto podríamos aprender. Los animales, que al igual que los humanos, nacen, sienten y mueren, entraron en la imaginación de los seres humanos, como dice Berger (2001), como mensajeros y promesas. Pero los animales, además, migran y en su migración hay unas huellas que desbordan las ideas que separan la emigración de la inmigración y el allí y el aquí pues su lógica no cabe en un mundo que se asume distribuido en fronteras que son artificiales y que, sin embargo, suele ser analizado frecuentemente desde el prisma del nacionalismo metodológico (Sayad, 2011), el humanismo y el etnocentrismo.

dentro da fraga dormen os bichos
debaixo das pedras dormen os bichos
na póla do carballo dormen os bichos
sobre da grada do galiñeiro dormen os bichos
en xergóns de folla de mazaroca dormen os bichos
choran piden leite
pronto se abrirá a veda
sairán os cazadores con moitos cans

2 SUPER-PODERES, la ubicuidad posible

Para Sayad, el desplazamiento debe ser comprendido como un proceso en el que se pone en juego el pasado y el presente y el allí y el aquí, formando algo así como un espacio de las ausencias. El tra (n) shumante es un caminante *(cargado con la vida)* que teje los hilos que el análisis científico separa. Todas somos caminantes porque todo se mueve continuamente. Lo que le ocurre al águila que observa, le afecta a la piedra que es transportada por el río y el río al ser humano que lleva sus manos al agua de río contaminada de petróleo con el fin de lavársela y continuar su camino de regreso o del agua que una niña hondureña imagina mientras intenta sobrevivir la travesía del desierto hasta llegar a los USA.

caminantes cargados con la vida buscan la cascada
esto no es sencillo / isto non é doado
los cuerpos se retuercen
pasan bajo los troncos
los esquivan
se alzan un cuerpo se reconoce
en el esfuerzo del otro cuerpo

Nuestros antepasados fueron caminantes, los hijos de los hijos de los hijos del dueño de la cafetería en Barcelona posiblemente sean los refugiados del futuro. Toda migración pone en circulación cuerpos, afectos, saberes y objetos que discurren poniendo en entredicho las fronteras nacionales. Si se comprende que hay un hilo invisible que une nuestras historias

y que ayer, hoy y mañana se encuentran entrelazados, se entiende que la migración no se puede interpretar como un hecho unilineal, con un punto de inicio y un final bien marcados. Los límites de los estados no son necesariamente los límites humanos, nunca lo han sido y nunca lo serán. En otras palabras, como apunta Sayad, separar la inmigración de la emigración, como si se tratase de dos cosas que ocurren en dos puntos del mundo que no tienen ningún vínculo entre sí, empobrece los análisis pues se quedan a medias: «mientras la inmigración se salda con una presencia, la emigración se traduce en una ausencia. La presencia se impone, la ausencia se constata sin más; la presencia se regula, se reglamenta, se controla, se gestiona, mientras que la ausencia se disfraza, se colma, se niega» (ibíd., 176).

Pero más allá de los análisis, la doble ausencia, es decir, el estar ausente y presente al mismo tiempo, produce una suerte de «ubicuidad» imposible que consiste –como se leerá a continuación- en seguir estando presente a pesar de la ausencia y ausente, a pesar de la presencia:

> La emigración, para no ser pura «ausencia», recurre a una manera de «ubicuidad» imposible, a una manera de ser que afecta a las modalidades de la ausencia que ella conlleva (de igual modo que afecta a las modalidades de la presencia por la que se materializa la inmigración); seguir estando «presente a pesar de la ausencia», seguir estando «presente aun ausente e incluso allá donde se está ausente» –que es tanto como «no estar más que parcialmente ausente allí donde se está ausente»- es la suerte o paradoja del emigrado –y, correlativamente, al «no estar totalmente presente allá donde se está presente, lo que supone estar ausente a pesar de la presencia», a estar «ausente (parcialmente) incluso allá donde se está presente- es la condición o la paradoja del inmigrado» (Sayad, 2011, 183).

El problema no es el de una distinción

/

entre lengua mayor y lengua menor, sino el de un devenir. De este modo, la cuestión no es reterritorializarse, sino desterritorializar la lengua mayor

Este estar fuera de lugar resulta, desde una perspectiva tra(n)shumante, en algo borroso e incluso fantasmal, aunque profundamente vivo pues si se le da la vuelta a la paradoja de Sayad, la doble ausencia también se vincula a la capacidad para estar en varios sitios al mismo tiempo. Algo así como un súper-poder migrante: el poder de la ubicuidad posible.

va una mujer requeteconcentrada por
la vereda on una vacaloura en la mano / ciervita
voladora   escarabajo grande   a pájaro no alcanza
va mirando su cara toda surecita en el brillo negruzco
verdoso azulado de las alas de la vacaloura   / vai unha
vacaloura / un espejo a lo largo de la beirarrúa / la
acera va   por la vereda   por el camino   allá por la
línea de los bordillos viene   después   y de repente la
chica se llama camarera limpiadora cuidadora madre
aceitunera celtíbera colombiana extremeña vendimiadora
reponedora vendedora ambulante polaca campesina
la mujer de repente le dio y echó a volar   vacaloura
rompe contra las piedras / esnaquízase   mucho
llovía   encima

La doble ausencia, esto es, el estado continúo de desplazamiento, es un devenir continúo en proceso y, en consecuencia, produce desterritorialización: ni ciudadano, ni extranjero, ni verdaderamente del lado de lo mismo, ni totalmente del lado de lo otro, el inmigrado se sitúa en ese lugar bastardo, en la frontera del ser y del no-ser social (Bourdieu, 2011, 16). El desplazamiento obligaría, en consecuencia, a repensar la cuestión de los fundamentos de los estados-nacionales, fundamentados precisamente, en la idea de territorialización.

la doble ausencia es un modo de estar en el mundo que se repite continuamente, en el tiempo y en el espacio.

/

3 Reclamar el recuerdo

Por otro lado, la tra(n)shumancia también replantea la noción del tiempo de la migración, en el que el pasado, el presente y el futuro son perfectamente delimitados en los discursos científicos. Efectivamente, la tendencia a separar el allí y el aquí espacialmente, se acompaña de una separación del pasado y el presente, que se traduce en un allí y un aquí temporal, como si la persona que acaba de llegar hubiese dejado su pasado en otro sitio: el migrante «pertenece a otra historia y su modo de agregación a la sociedad presente no depende de la historia de esta sociedad» (Sayad, 2011, 242). En este sentido, al plantear la necesidad de imaginar una ciencia de la ausencia (ibíd., 183) y pedir dejar de considerar que la emigración y la inmigración se contraponen, en realidad Sayad también quiere decir, desde mi perspectiva, que no se puede seguir pensando que las personas que nos incorporamos en las nuevas sociedades hemos dejado atrás el pasado, lo cual se conecta a dos cuestiones.

Por una parte, los migrantes que venimos de excolonias, hemos incorporado una historia colonial que ha sido escrita por una élite nacional (Guha 1997), bajo una matriz colonial. Esto quiere decir, como señala el mismo Guha (1993), que se trata de una acumulación de determinados hechos y determinados acontecimientos que han sido integrados a nuestra historia oficial. Pero, ¿quién los elige para integrarlos en la historia?:

> Porque está claro que se hace una cierta discriminación —un cierto uso de valores no especificados y de criterios implícitos— para decidir por qué un acontecimiento o un acto determinados deben considerarse históricos y no otros. ¿Quién lo decide, y de acuerdo con qué valores y criterios? Si se insiste lo suficiente en estas preguntas resulta obvio que en la mayoría de los casos la autoridad que hace la designación no es otra que una ideología para la cual la vida del estado es central para la historia. Es esta ideología, a la que llamaré «estatismo», la que autoriza que los valores dominantes del estado determinen el criterio de lo que es histórico. (Guha, 1993, 1)

La ideología estatista de la historia tiene un peso considerable sobre los cuerpos que migramos desde las excolonias puesto que somos re-leídos a través de esos acontecimientos que han sido elegidos utilizando criterios que son marcadamente racistas, sexistas, clasistas, homófobos y adultocéntricos. Y por supuesto, antropocéntricos. Esos criterios adquieren nuevos significados en los contextos migratorios en los cuales la historia también ha sido construida a través de un cierto uso de valores no especificados y de criterios implícitos que no sólo se ponen en juego, sino que además, se fortalecen con la presencia del otro, el migrante. Si como señala Sayad, el inmigrante encarna la alteridad por excelencia: «es siempre de otra "etnia" y de otra "cultura" en el sentido más amplio o más vago, más sincrético, más etnocéntrico de esos términos» (Sayad, 2011, 242), también encarna, otro tiempo.

tú en 1975 no ibas a ser hueso contra canto
en una ciudad lejos como tu madre tu abuela
tu bisabuela before you tú tenías
un abriguito rosa regalo de la amante inglesa
y en la caja de madera había
en la caja de madera había
había carcoma y sellos
y sellos y sellos y sellos
un registro de migraciones en el olvido rastreable
el dolor
te era tan desconocido como una carta que no se leyó
nunca
sólo los sellos los cuadros diminutos de caracas
inglaterra londres
una vaca one cow
un oak
un roble quercus carballizo
la orquídea
la reina flor/the queen (unha raíña fea)

Otra dimensión del tratamiento del tiempo en la construcción de la migración, es la ausencia de historia de las personas que migramos. El pasado de los migrantes, en los nuevos contextos, desaparece, se difumina, se invisibiliza puesto que no tiene ningún valor en las sociedades de recepción. Sin perder de vista que no es lo mismo llegar a Francia con una beca y hablando perfectamente tres idiomas que hacerlo en patera, siendo negro y pobre, en general, se tiende a asumir que los migrantes que venimos de las excolonias no somos portadores de saberes y conocimientos útiles. Que somos cuerpos sin historia. Sin embargo, si como señala Sayad (2011), interrogar completamente a la emigración conduce también, e inevitablemente, a interrogarse sobre los efectos de la emigración y de los emigrados sobre la sociedad de emigración y sobre lo que ellos devienen en el país de los otros, entonces hay un allí y un aquí en el tiempo que no se separan puesto que se superponen y se afectan mutuamente.

--recordar significa como despertar de un desmayo del sueño de un coma o de una muerte también
--castelblanco! maleta de madera pegatinas puerto de vigo génova la guaira venezolana visado y revisado :
-a madeira podrécevos co tempo incluso a dos transoceánicos

La memoria aquí juega un papel fundamental pues la articulación pasado-presente-futuro sólo adquiere pleno sentido cuando pasado (incorporado) y presente (contextual) se ponen en juego a través de los recuerdos. En consecuencia, si bien es cierto que con la migración los espacios sociales de la vida cotidiana, al ser dejados en un sitio distante, son de algún modo

irrecuperables en el tiempo, también lo es que adquirirán nuevos significados de modo continúo. Lo que se dejó atrás, lejos de ser una pérdida, es un resorte de acción desde el cual los tra(n)shumantes interpretamos nuestro lugar en el mundo, las relaciones con nosotros mismos y con los ausentes, a partir precisamente de la transformación de nuestros marcos sociales de la memoria (Hallbwachs, 2004). En efecto, Halbwachs (2004, 163) explica que pasamos continuamente de un marco social de la memoria a otro, de tal modo que, por ejemplo, en el momento de un encuentro o de un paseo, pensamos en lo realizado en esa mañana o en el día de ayer para establecer su lugar en el tiempo: los recuerdos son siempre localizados.

Antes del viaje, los tra(n)shumantes formamos parte de una pluralidad de grupos de socialización, hemos incorporado esquemas de acción a través de la pertenencia a esos grupos, constituyendo precisamente el acerbo por medio del cual participamos en los mundos sociales en los que nos integramos en los nuevos contextos. Según Lahire (2004; 56), estos esquemas de acción, lejos de desaparecer, son de uso diferido, puestos temporal o duraderamente en reserva, a la espera de los resortes que los pongan en movimiento. Las experiencias socializadoras anteriores, es decir, los esquemas de acción adquiridos representan, de este modo, el pasado incorporado y también son nuestros súper-poderes. Desde este punto de vista, tanto el pasado incorporado como nuestros procesos de memoria son disposiciones, es decir, principios de visión y división constitutivo de un orden social. Por tanto, la memoria en cuanto disposición permitiría comprender nuestra participación en los subuniversos humanos y no humanos pues las experiencias del pasado se convierten en recuerdos y los recuerdos en modos de habitar el tiempo: la memoria se transforma continuamente pues se trata de una construcción que actúa, también continuamente, sobre el futuro, el pasado y el presente.

En este sentido, la ausencia también se vincula al olvido: quién invoca, quién olvida, quién es olvidado y quién recuerda en un contexto migratorio reflejan concepciones sobre las actitudes culturales alrededor de la memoria (Jedlowki, 2001, 30) que tampoco pasan desapercibidas, ni para Sayad, ni para Luz Pichel. Porque la migración tra(n)s humante, si bien está conformada de recuerdos, también lo está de olvidos. Ambos son formas de la memoria. Los censos de ausentes que se hacían en Argelia, que también podían hacerse sobre difuntos o las generaciones anteriores, ponían en funcionamiento la memoria colectiva. Al tratarse de genealogías, se podía constatar que siendo “la fuerza del recuerdo” proporcional al valor que el grupo asigna a cada individuo en el momento de la recolección, conservan mejor a los hombres, sobre todo cuando han producido una numerosa descendencia masculina (Sayad, 2011, 180). Las actitudes culturales alrededor de la memoria de quienes nos hemos ido permiten entender que, así como hay vidas que valen más que otras, también hay vidas que se recuerdan más que otras, especialmente si se trata de vidas tra(n)shumantes.

La doble ausencia de los tra(n)shumantes, no es ni pueden ser algo vacío a ser llenado de razones científicas. Al contrario, la doble ausencia de los tra(n)shumantes es vida abundan-

te en el que la allí y el aquí, el pasado, el futuro y el presente, los que se van y los que se quedan, se entremezclan, banalizan los límites, adquieren formas extrañas que desterritorializan los territorios, las lenguas, las identidades y la ciencia. El poder desestabilizador de la doble ausencia se convierte en super-poder cuando la vida de Mame Mbaye deviene, tras su muerte, en vida que importa inmensamente, y que se reclama, en la calle, en las plazas y en las memorias colectivas.

juntámonos y volando para la alemania parécete bien?
parece sí y tenemos pulpitos de bracerío
abundante a lo menos siete
bueno y llegarán o no?
la alemania estará muy lejos?
eso qué más tiene

==/ **Mafe Moscoso**

procedencia \

Este texto fue publicado por primera vez en Homenaje a Abdemalak Sayad. Avallone, Gennaro y Santamaría, Enrique, Barcelona: Edit. DADO; pp. 343-362.

notas \

/1/ Este acercamiento está centrado principalmente en su libro La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado (2011).

/2/ El castrapo no solo es un uso fronterizo, no normalizado, entre gallego y castellano, sino también una lengua viva, libre, bravía, que escapa, opone resistencia y se contrapone a la idea de una lengua fijada, coagulada, solidificada, controlada e institucionalizada. Es una lengua menospreciada por la institución, porque representa el continuo entre la pertenencia y la no pertenencia, y porque amenaza con resquebrajar el límite entre ambas. Es "la vinca difformis, también llamada minor, una planta vulgaris, como de carballeira". Es un uso (o lengua) menor desplazado por otro que se ha erigido en uso (o lengua) mayor, una variedad de lengua excluida, invalidada, desautorizada e invisibilizada por otra que ha sido instituida como modelo de corrección. Es el niño que grita: "El emperador está desnudo", es decir, que la considerada lengua culta, correcta, abstracta y simbólica no es otra cosa que una variedad lingüística que se hace pasar (vuelta del revés) por una unidad monológica, limpia, literal, común, inamovible e inconsútil. (La fetichización de la lengua es una estrategia ideológica conducente a proteger los intereses del poder, que cierra el paso a la transgresión de la norma, y que consiste en la institucionalización de un uso lingüístico en que dichos intereses están codificados). (Trotter, 2013)

bibliografía \

BRAIDOTTI, Rossi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires: Paidós. 2000.

BERGER, John, «¿Por qué miramos a los animales?». En: Mirar, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BOURDIEU, Pierre, «Prefacio» en: Sayad, A. (2011). *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*, Barcelona: Anthropos, 2011.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Editorial Pretextos, 1994.

GUHA, Ranajit , *Las voces de la historia.* (1993) Texto de una conferencia pronunciada en Hyderbad el 11 de enero el 1993. Disponible en: http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/318.pdf (28.03.2018)

GUHA, Ranajit, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona: Editorial Crítica, 1997.

GARCÍA, Guillermo, «Contrapedagogía de la Crueldad. Entrevista con Rita Segato», en: Revista *La Tempestad*, México, 2017; pp. 65-68.

GOFFMAN, Erwing, *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
Guha, Ranajit, «On some Aspects of the Historiography of Colonial India». En: *Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society.* ed., Delhi, Oxford University Press, 1982; pp. 1-8

HALBWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Caracas: Anthropos, 2004.

JEDLOWSKI, P., «Memory and Sociology: Themes and Issues», en: Revista *Time and Society*, Vol. 10 (1), 2001; pp.29-44.

LAHIRE, Bernard, *El hombre plural. Los resortes de la acción*, Barcelona: Bellaterra, 2004.

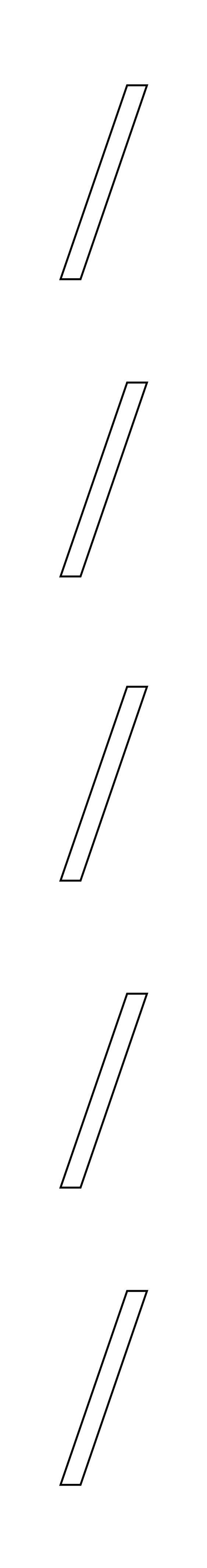
MAUSS, Marcel, «Ensayo sobre el don» en Sociología Y Antropología, Madrid: Tecnos, 1991: pp 155-263.

PICHEL, Luz, *Tra(n)shumancias,* Ediciones La Palma, 2015.

ROJAS, Axel y RESTREPO, Eduardo *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Bogotá: Universidad Javierana, 2010.

SAYAD, Abdelmalek, *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*, Barcelona: Anthropos, 2011.

TROTTER, Juan Ramón, «Pichel, Luz. Cativa en su lugar/casa pechada», 2013. En: https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2012/10/resencc83acativajuantrotter.pdf (27.03.2018)



si gramática cuando ellx/a/o/es aún no entonces es qué una fuera gramática

==

(norma lingüística e ideología)

*. : Pues resulta que en esto de las vidas, en esto de hablar·nos de las vidas, hay la lengua. La lengua, que es una cosa de esas que están ahí están ahí están ahí. *There is* la lengua. Tantas y tantas veces está ahí como tantas y tantas rutinas que se dicen «cotidianas». También pero en la Academia está, la nuestra lengua, y hace tiempo que en la hablada por estas

tierras se trae un debate dominado discursivamente desde el reducto de los departamente universitarios, aunque generado por las bocas de las calles y presente también en éstas. Repetimos - cotidianas: usamos y usamos lenguaje sin necesidad de mercadeo, sin necesidad de parar mientes en, está **en** y **entre** nosotrxs de forma **______**. Y zas, ahí, de repente, parece que cuadra, sí. De repente se nos quiere venir a la boca la palabra 'natural'.

#: Sí, parece que muchxs lingüistas atesoran su objeto de estudio para sí mismos, buscan su endogamia, su escondite de congresos y cafeterías de uni donde hablar de las irregularidades, que no se difundan, que no se sepa que pueden hacerse. Luego, lo que sale en los periódicos, insta a la no reflexión no acción sobre la lengua-norma. No quieren que las gentes de afuera sepan lo que hablan. Es un amorcito cortés que mira a su amada impone pequeñitas idealizaciones sobre ella. Ideal *natural* así como oh, el amor, lingüístico, abstracto, limpiando, sobrevolando y quitando esplendor a la agencia de los cuerpos que se disponían a ser hablados.

*. : Ahí va, y el caso es que a mí lo de decir que la lengua es algo *natural* me huele un poco a chamusquina. Desde ahí es muy fácil invitar a la gente a tomarla tal cual es, muy fácil ocultar toda esa cosa social que sabemos que tiene, disimular el androcentrismo y las jerarquizaciones que desde la estructura social se cuelan en la lengua. Desde ahí lo que hacemos es pasar por alto que es un sistema de normas pactadas, abortar la posibilidad de subversión y desarticular el poder de la lengua para meter mano en nuestra percepción de realidad. El uso normativo de la lengua se ha naturalizado, pero no es *natural*.

#: Totalmente. Hay connotaciones ideológicas en la afirmación de «naturalidad» que llaman a la pasividad en lo lingüístico, al no despertar de la conciencia. La academia ha tratado de asimilar la infraestructura cognitiva del lenguaje a la manifestación que este tiene en forma de una *lengua* concreta y las soluciones que esta adopta. Sobre las lenguas se han construido los grandes tótems de cada civilización. Las normas lingüísticas que han sobrevivido y han articulado una lengua (y en ella una cultura, un pensamiento) codifican necesidades comunicativas que erróneamente y según conveniencia se han entendido bien como «naturales», bien como «democráticas». La palabra 'democrático' gusta de verdad verdad a «los profesionales del lenguaje» cuando explican al «pueblo» su uso de la lengua: es otro adjetivo muy conveniente a la pretendida neutralidad de la *ciencia lingüística*...

*. : Desde luego. ¡Es una trampa! Por un lado, nos dicen que solo esa masa informe llamada «pueblo» tiene la potencia de cambiar la lengua. Por otro, que no vale que este –pueblo llano, siempre llano– tenga conciencia lingüística, agencia o intencionalidad. Que la lengua, si tiene que cambiar, cambiará de mano de una corriente misteriosa, de un fantasma de inconsciencia (¿ignorancia?) que orbita en esta conceptualización de la palabra «pueblo». La guinda, por supuesto, son los propios gramáticos, los expertos. Ellos –¿o debería decir ellxs? ay, no sé no sé– sí tienen la legitimidad de interferir conscientemente en el devenir de la lengua, dictando (con algo tan científico como los juicios de valor) qué es ridículo, qué es anti-económico, qué es ingenuo, qué es absurdo y qué no. Y es que elles son cien-

tíficos, son asépticos, en sus juicios no hay parcialidad ni ideología algunas. Ahá, ¿tú qué dices, nos lo creemos?

#: No, de hecho, no me parece muy honesto por parte de la comunidad de gramáticos tratar de divulgar como asépticas las normas de la lengua española, puesto que codifican realidades en las que son legibles tanto el patriarcado como otras jerarquizaciones sociales. La lengua castellana, como sistema, sí es sexista. La articulación del género que proporciona «la norma», por ejemplo, permite a los hombres nombrar «por defecto» a las mujeres. Es el morfema masculino -o lo que «por defecto» tiene la posibilidad de concordar con ambos géneros simultáneamente: *niños* y *niñas*, *tod**os** junt**os***. Esto es, en sí mismo, bastante poco neutral: es fácil pensar que la gramática se podría haber articulado de forma distinta de no haberse generado en un sistema patriarcal. Y fuera así o no, es cuestión de lxs hablantes decidir la lectura que hacen de este sistema de géneros, sea justificable etimológicamente o no. El deseo de una lengua inflexible que manifiestan instituciones como la RAE no es lingüístico, es humano –y de unas determinadas comunidades, no de todas–. La capacidad lenguajeante permite que hablemos lo que queramos y que lo hagamos con la coherencia que deseemos o no deseemos: hay comunidades de práctica que no nos sentimos identificadas bien con sus normas, bien con la propia imposición de norma.

Linguistics Expired
Please refresh the page
to view the Grammar

*. : Eso es, señora. Quería yo llegar a esto de la coherencia, de su imposición. Porque para criticarnos esas cosas bonitas que hacemos con la lengua, esas que hacen visible no solo que nos referimos también a mujeres, sino que nos preocupa el propio hecho lingüístico, las luchas feministas y el cambio que se da en su interacción, uno de los argumentos que suelen lanzar los expertos es el de la feitud de estilo, el de la imposibilidad de utilizar sistemáticamente nuestros recursos (*todos* y *todas*, *todes*, *todxs*, *todas*, *tod@s…*): por lo visto, nos quieren hacer creer que si abogamos por el uso de estas formas contraemos con ellas sacrosanto matrimonio. Es decir, si una vez decimos *niñas* y *niños*, se nos pudrirá la

La proliferación de (a)gramáticas, performatividades lingüísticas y hablas “antisistema” es síntoma de que esta lengua no nos representa y, lo que es peor, no sirve a nuestros fines comunicativos /

lengua si en el mismo texto/cuerpo decimos *niñxs* o incluso *niños* como género no marcado. Pero no, no nos convence. Nada impide que la norma antigua conviva con esa otra (no) norma que entre todes estamos forjando. Siempre fue así, los cambios lingüísticos no se producen un martes a la cinco y media de la tarde, sino que atraviesan un periodo de vacilación, de vaivén. Es plausible, quizás deseable, vivir en ese estado de vacilación.

#: Y sí... una de las cosas más bellas del lenguaje, en verdad, son las posibilidades expresivas que ofrece en su variación. La gramática permite inventarse infinitudes lingüísticas. La norma corta las posibilidades de evolución y creatividad semántica, impone unos modos de significación únicos que invisibilizan muchos matices. Una señora me contó que «se ensoñaba con pollitos». Yo creo que esto es muy diferente de «soñar con pollos». Y es preci(o)so que pueda serlo. En el libro de *Introducción a la Lingüística Española,* Manuel Alvar propone que la lengua común, la que configure el dialecto estándar, debe de ser una y uniforme para que se produzca la inteligibilidad colectiva. Esto es tremendamente esencialista y ningunea los deseos de las diferentes comunidades de práctica. En el caso del género, está claro que si han surgido vacilaciones a la hora de referirse a colectividades de manera «no genérica» es porque se han detectado en la lengua operaciones que no nos hablan, en las que no nos estábamos entendiendo. La proliferación de (a)gramáticas, performatividades lingüísticas y hablas «antisistema» es síntoma de que esta lengua no nos representa y, lo que es peor, no sirve a nuestros fines comunicativos. ¿Por qué este deseo de adoctrinar en que la elección lingüística no es posible?

*. : Habría que preguntárselo a ell@s... ¿y no fiarnos de su respuesta? Veamos mejor cómo podemos nosotras –todes– responder a esa pregunta. Pongamos en duda la posición meramente científica, desinteresada, de les expertes. Averigüemos qué tanto de ideología hay

detrás de sus posicionamientos. Sospechemos que hay mundos posibles que no se pueden nombrar desde la norma que se nos ofrece. Convenzámonos de que la transgresión lingüística no es peligrosa para la salud, de que la salud de la propia lengua no se pone en peligro por el cambio y desobedezcamos.

================================/ **Beatriz P. Repes y Paula Pérez-Rodríguez**



procedencia

*Texto publicado en el blog Vidas Precarias del Periódico Diagonal el 11 de julio del año 2013 (https://www.diagonalperiodico.net/blogs/vidasprecarias/norma-linguistica-e-ideologia.html)

DOSSIER DE LECTURAS: Polémica del género no marcado del año 2012.

Las referencias marcadas con * parten de un posicionamiento feminista o antisexista.

Álvarez de Miranda, Pedro. “El género no marcado”. 7 mar 2012. El País.
(https://elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331150944_957483.html)

* Bengoechea, Mercedes. “La sociedad cambia, la Academia, no”. 7 mar 2012. El País.
(http://blogs.elpais.com/mujeres/2012/03/el-informe-de-la-rae-el-error-humano-y-la-evoluci%C3%B3n-de-las-lenguas.html)

* Bengoechea, Mercedes. Entrevista: la RAE y el lenguaje no sexista.
(https://www.youtube.com/watch?v=khORiNmjoWE)

Bosque, Ignacio. “Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer”. 4 mar 2012. El País.
(http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330717685_771121.html)

* Fernández, June. “Sexismo lingüístico”. 4 mar 2012. Gente digital.
(http://gentedigital.es/comunidad/june/2012/03/04/sexismo-linguistico/)

* Garí Pérez, Aitana y Tejano Montero, Laura. “Un discurso y una práctica más justa para ‘tod*s’”. 27 feb 2012. Diagonal Periódico.
(https://www.diagonalperiodico.net/global/discurso-y-practica-mas-justa-para-tods.html)

M. Roca, Ignacio. “A propósito de una polémica lingüística”. 8 ago 2012. El País.
(https://elpais.com/elpais/2012/07/05/opinion/1341512927_393567.html)

Manrique Sabogal, Winston. “¿La lengua tiene género? ¿Y sexo?”. 5 mar 2012. El País.
(https://elpais.com/cultura/2012/03/04/actualidad/1330896843_065369.html)

*Moreno Cabrera, Juan Carlos. “Acerca de la discriminación de la mujer y de los lingüistas en la sociedad. Reflexiones críticas”. 2012.
(https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/598/files/2013/03/MORENOSEXISMO.pdf)

Las referencias marcadas con * parten de un posicionamiento feminista o antisexista.

**** Comentarios [12] tras la publicación de este artículo:**

|Señor Lingüista| *Vie, 08/28/2015 - 02:56*
Le recomendaría, para mayor validez de su discurso, discernir entre la diferencia entre «lenguaje», «lengua» y «uso del lenguaje». A lo largo del texto incurres en un error de base como es afirmar que una lengua es sexista. Y no. Una lengua per se no es sexista, ni ningún atributo negativo. Es el uso y las posibilidades de sus hablantes quienes le dan esos matices. No hay una palabra intrínsecamente sexista. Le pondré un ejemplo: «Puta» ¿Diría usted que es una palabra sexista? Igual me adelanto, pero creo que diría que sí. Bien, diferenciemos contextos: «Buah, pavo, esa puta no me hace ni caso»; «La puta ecuación me tiene en ascuas, no apruebo el examen ni por casualidad». Creo que ambos contextos se diferencian lo suficiente como

para que mi ejemplo se entienda. En el primer caso sí se incurre en un uso sexista del lenguaje; no así en el segundo. Y la palabra y el código (la lengua española) son exactamente el mismo. Ergo, lo de que una lengua es sexista es, por norma, un error de base. Para más información, el estructuralismo es su amigo. Ya para acabar, añadiría que el morfema de género con X presenta muchos inconvenientes. El primero, de codificación. La X no tiene atribuidas propiedades vocálicas (que yo sepa, en ninguna lengua conocida) ni puede pronunciarse en un discurso oral. La @ de hecho ni siquiera es una letra. Le recomendaría utilizar recursos semánticos y retóricos si no quiere hacer alusión constante al género. El español es una lengua rica en ellos. PD: No sé si tratándole de usted quedo sarcástico o no, pero aclaro que va por mera formalidad. Tráteme como le resulte conveniente. Un saludo.

Pinguinodespistado| *Mié, 09/04/2013 - 20:03*
Lo que es natural es la capacidad de articular sonidos discretos, me parece: lo que es «histórico»; es la formación de un sistema social de comunicación --que dependerá de elementos ideológicos; y lo que es una gilipollez es la defensa de ese sistema como natural, cosa que se ha argumentado sobradamente bien supra. Hay algunos flecos, que y@ al menos leo en los comentarios: lo de corrección/norma/etc. depende de la voluntad (y por tanto capacidad) del que maneja la lengua. Y@ quisiera pintar como Velázquez, pero no puedo.

|Viorgia| *Mar, 07/30/2013 - 14:00*
De las lenguas, hablas o decires de otros mundos, nada tengo que decir. Si son exiliados, marginados o criticados, pues ole la brutalidad de algunes. De las normas ortográficas como pueden ser acentos o signos de puntuación, pues cada cual es libre de escribir o expresarse como quiera. Reconozco que a mí a veces me chirrían las «faltas» (con perdón y muchas

comillas) de ortografía, y peor que me chirríen es que me impidan leer de corrido un texto porque me producen confusiones. Vamos, que a veces no llega el mensaje, o llega a trompicones, de tan lejano que está el mensajero respecto a la lengua normativa. No quiero sonar exagerada, así lo he vivido a veces. Por otro lado, el alejarse de la norma puede ser intencionado o no. Y que una causa de alejamiento no es mejor ni peor que la otra, cuidao. En cualquier caso, it‘s up to each-one hasta dónde y cómo quiere una ser comprendida por tus imaginades lectores. Como yo aquí, por ejemplo, que me flipo y escribo en plan guay, metiendo cosas en inglés, o lengüeteando palabras para que cambien, o haciendo las concordancias como me sale después de haber leído el texto que estamos comentando. Pues no sé si me habré explicado, pero mi intención sí es que me comprendáis, por eso he trasngredido sólo o todo lo que me ha parecido. Y, por supuesto, es unlikely llegar o pretender llegar a todo el mundo, tanto por continente como por contenido. Porque mis transgresiones aquí no son las típicas transgresiones del lenguaje hablado (vale, he dicho típicas) así que lo mismo estoy ya cribando a unes cuantes. Volviendo a las «faltas» de ortografía tipo acentos, etc, menos intencionadas quizá, la criba es menor también quizá. Quizás y quizás. Un extranjero aprendiendo español lo mismo no pilla ni una, por un tipo de trasngresión o por otro. O quizás, pilla más. Vaya usté a saber. Ah, y, quizá lo más importante: que me han encantado el texto y los comentarios.

|@parannoia| *Jue, 07/25/2013 - 22:04*
Yo confieso que soy mucho de idealizar un poquito, que soy dada a ver una nostalgia y sacarla corriendo del frasco para volver a tenerla ahí en las manitas y que ¡ay! mi alma enferma producto de mi cuerpo enfermo teme al cambio. Pero por suerte, no sólo de impulsos puede llevar una la razón, y ahí el cerebro me dice que me dais muchas ganas, que sí, joder, que la necesidad de romper esos grilletes se nos

echa encima. Es absurdo ver riesgos donde no los hay. La lengua es nuestra ¿de quién va a ser? Así que go on.

|Bicharraca| *Lun, 07/15/2013 - 16:05*
@avallejos me quita la pregunta de la lengua, entonces ¿no es esta la cola que se muerde el gato? ... a lo largo de mi vida he sentido burlas por la manera en la que digo ciertas palabras o por usar otras trasteadas de un continente a otro, por pronunciar palabras con acentazo migrante ya me están estigmatizando, ubicando, clasificando... más allá de una x o una @, más que apalear a los elefantes de la norma, un poco de auto-evaluación, de mirar un poquito pa dentro, ¿en realidad somos capaces de desobedecer? porque desobedecer mientras se fustiga a quien pone mal una tilde o se come un acento no me cuadra y esto lo hacen muchxs, muches, o much@s, por no decir casi todes lxs que van de desobedientes. Y sí, emociona leeros y pasar los ojos por encima de una de las cosas más bellas del lenguaje, en verdad, son las posibilidades expresivas que ofrece en su variación. La gramática permite inventarse el lenguaje. La norma corta las posibilidades de evolución y creatividad semántica, impone unos modos de significación únicos que invisibilizan muchos matices. pero la realidad es que igual que la policía de genero está la policía del lenguaje y aburre tanta norma, al menos a mí, mucho, a lo bien :)

|M| *Lun, 07/15/2013 - 14:20*
¿Y no es sorprendente que a este texto, tratando el tema que trata, no le aparezcan comentarios incendiarios a los pies? Lo que pasa es que es este texto es incontestable; y no por aportar el detalle técnico-gramatical o el argumento político definitivos, sino por cambiar los términos en que esta discusión se venía dando. Sin el permiso de los tecnócratas de la gramática. Sin el permiso de los burócratas de la

política. Demostrando que donde hay pensamiento hay cuerpo; que en el cuerpo de la lengua las ideas que emancipan desafían. Gracias serias.

|Gertruación| *Vie, 07/12/2013 - 13:43*
Por un lado - no del plano, del al menos octaedro sino - como que sí agree con el comentario: mucha norma sigue en pie detrás ahí del texto este. Pero. Cómo hacer con eso de la coherencia impuesta. Sí hay una lengua aprendida usada compartida, automatizada que funciona un poco así o asao. Igual se trata más de ir perdiéndole el miedo a la frontera normativa, movernos más cómodas por eso que dicen lenguajeo. y no tanto de obligarnos a un lugar de lengua distinto al que habitamos. Esto de forzar migraciones a las afueras de la lengua me suena a mí un poco al no nos vamos nos echan. ¡Como si pudieran! Como si este idioma que llevamos cada día en la boca ya no nos perteneciera. Loqués yo, más bien paso de colocarme ahí, en ese exilio feo.

|Avallejos| *Vie, 07/12/2013 - 02:45*
Cómo se puede llamar a la desobediencia lingüística escribiendo tan correctamente? O acaso sólo se plantea un cambio de norma, otra norma al fin y al cabo?

//

Del habla a la escritura, de la escritura al habla

==

Una poética de la oralidad tras seis años de investigación del seminario euraca

Empieza... en un descampado a las afueras de una ciudad concreta. La nuestra. Cuando el 8 de noviembre de 2012 las que íbamos a ser las participantes más asiduas del colectivo de investigación en lenguas, lenguajes y crisis Seminario Euraca nos reunimos por primera vez, la primera imagen que convocamos es la de dos jóvenes, Ángela y Pablo, que ensayan a disparar una pistola en un descampado de las afueras de Madrid, en la película *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1981, min. 14:02–15:30).

La segunda imagen que miramos aquella tarde ya incluye a la banda completa, Pablo, Ángela, Sebas y el Meca, paseando por la explanada del Cerro de los Ángeles (min. 30:23–35:45). Cuando los cuatro amigos

llegan al conjunto monumental que se erige en el cerro observan el desmembramiento de las estatuas que lo componen. El Meca pregunta a unas señoras mayores, de aspecto conservador, por el motivo del destrozo de las imágenes religiosas. Ellas responden que se debe a fusilamientos hechos por soldados republicanos durante la guerra civil. «Algo habrán hecho», zanja el Meca, y los cuatro se ríen ante la mirada escandalizada de las mujeres. Por motivos contrarios a los de las señoras, podríamos decir que nos inquieta dicha falta de memoria de la guerra en unos jóvenes que, o bien han migrado desde los pueblos de la submeseta sur (como Pablo), o bien podrían haber sido los primeros miembros de sus familias ya nacidos en poblados de infraviviendas o barrios de aluvión mayormente levantados al sur de la ciudad, en tanto señala una interrupción de la transmisión entre las clases populares peninsulares que las describiría no ya sólo como altamente empobrecidas y despojadas de los derechos materiales básicos para ejercer la ciudadanía, sino también, y en muchos casos en relación directa, como previamente derrotadas, represaliadas y/o expulsadas de sus tierras de origen /1/. Los cuatro jóvenes desconocen qué podrían tener que ver ellos mismos con aquellos otros (posibles) jóvenes republicanos cuyos cuerpos (físicos y culturales) el régimen franquista se ocupó de suprimir, y sobre cuya supresión erigió un relato desmembrado. Ante la pregunta por el pasado, no se reconocen. Ante la pregunta por el futuro, corren *deprisa deprisa*, a lo largo de una trama de sueños de bienestar, robos a bancos y asesinatos, muy romántica, y de final trágico.

La imagen de unos jóvenes *tan jóvenes y tan fuertes que no tienen pasado* /2/ pero que no obstante son, o parecen, capaces de apoderarse por un breve momento de un trozo de mundo mediante la acción, invitaba al arranque de la investigación colectiva llamada Euraca en virtud no de una identidad —por ejemplo— de clase, por más ladeadas del mercado laboral que en ese momento estuviéramos la mayoría de participantes habituales del Seminario, sino de una suerte de alianza simbólica entre nuestra juventud (de diversas edades) y (no sólo) la de aquellos de la película (sino la de otras tantas movilizadas desde el año 2011), en el deseo de acción, invención, y provocación de un cambio que suele cualificarla como tal. La imagen también nos convocaba a una re-situación de ciertos relatos y paisajes de la crisis política y económica de los dosmiles sobre el descampado desarrollista a punto de ser inundado de vivienda (y consiguientes procesos de extensión del modelo propietario, especulación, corrupción, burbuja inmobiliaria, y despolitización de la luchas por el derecho a la ciudad) que tan nítidamente condensa la dimensión material del nudo sociohistórico de la llamada Transición y que, con tanta frecuencia, escamotean los paisajes y relatos emitidos por los medios de comunicación /3/ . Básicamente, veníamos a preguntarnos qué historias y contextos —como, por ejemplo, las migraciones masivas a exterior e interior de la península sucedidas en los años 50, 60 y 70— habían quedado recortados del marco visible, nombrable y pensable armado por los objetos culturales de una democracia (y una cultura democrática) que para 2012 estaba siendo fuertemente revisada.

En un momento de alta proliferación de asambleas 15M /4/ y en el que todavía se sucedían las situaciones espontáneas de

«toma de la palabra» en cualquier evento de la vida social y cultural, es decir, en un momento en el que estaba en juego la crucial pregunta por los modos de la representación política, intuimos que era oportuno ampliar a la lengua el cuestionamiento de/por/para la redistribución de la voz. La diferencia entre *dar voz* y *tomarla* fue, pues, una de las preguntas claves de, al menos, los dos primeros programas del Seminario, titulados «Toma la lengua», si no del conjunto de la investigación realizada durante estos cinco años.

En la medida en que en la cultura logocéntrica occidental tendemos a asociar el habla con el cuerpo que habla, y al cuerpo con la parte irreductible del ser, distinguiéndola, así, como exterioridad radical de una escritura que es considerada sociolecto ajeno adquirido por el cuerpo mediante la alfabetización, y por lo tanto, de uso fuertemente jerarquizado; y en la medida en que, por ello mismo, somos capaces de imaginar pocos gestos más *figuralmente democráticos* que aquel que consiste en que, pese a todos los condicionantes negativos de partida, «alguien toma la palabra», es decir, se presenta ante los otros que conforman su comunidad por sí mismo, a sí mismo, «en sus palabras», parecía (y aún parecería) crucial preguntarse por al menos tres cuestiones nodulares a la hora de articular voces, escrituras y cuerpos del heterogéneo cuerpo social en una poética de escritura (hacia adelante) y lectura (hacia el pasado) que nos relate y re-sitúe, a saber: 1) las ideas sobre la lengua que naturalizan la ilusión de la existencia de un habla espontánea, completamente escindida y distinguible de la escritura, y de carácter siempre genuino, propio e interior, privado; 2) las ideas sobre la escritura que naturalizan la ilusión de la transcripción limpia y neutra del habla, o del sonido por la letra, en equivalencias 1 a 1, sin apenas mediación, como entes completamente autónomos; 3) y las ideas sobre la cultura que naturalizan la representación estereotipada de los sujetos iletrados por su habla incorrecta e irrestricta y otorgan cualidad de neutralidad a la dicción de los sujetos letrados.

En la búsqueda de una poética de la oralidad crítica con estas ideas de lengua, escritura y representación, veo interesante comparar el modo en el que es construida el habla *escrita* en el guión de los personajes de *Deprisa, deprisa* y el habla *performada* por los actores de la película, con el modo en el que se construye el habla de los personajes y actores de una película de «género quinqui» en principio muy similar, como es *Navajeros* (1980) de Eloy de la Iglesia. A mi modo de ver, el «quinqui» es un mito cultural producido por la mezcla de una subjetidad histórica aproximada y el conjunto de representaciones que, como estas dos películas, la hicieron aparecer en el cine[/5/] . En este sentido, podría haberme preguntado por cuestiones tan cruciales como la diferente elección del género de los personajes principales o el desarrollo narrativo de ambas tramas, pero veo especialmente singular el resultado *hablado* de las decisiones constructivas convenidas por director y actores de *Deprisa, deprisa*.

Que casi exactamente por los mismos años en los que el *cine quinqui* traía al oído de las espectadoras de cine del Estado el habla de las juventudes excluidas del orden socioeconómico de los años finales de la Transición, se publicaran los manifiestos y

textos fundacionales del movimiento llamado «Otra sentimentalidad» o «Nueva sentimentalidad» apelando a un estilo conversacional o coloquialista a la medida de un imaginario ciudadano normal, es un hecho que dejo aquí apuntado para ser abordado en otra ocasión, pues reporta con cuestiones claves del armado del recorte visible, nombrable y pensable por los lenguajes de la cultura posfranquista [6] .

Tomemos una secuencia similar, y de duración parecida, en las dos películas que vamos a comparar. Tomemos una de las escenas que en ambas películas ocurre en *el mirador* del descampado periférico, allí donde estaría el límite o frontera del castillo de bienestar material que los protagonistas sueñan con asaltar. La escena llega al principio de *Navajeros* (film: min. 7:18-8:38; guión: sec. 9, 12-14) para relatar cómo el protagonista, llamado Jaro, muestra a sus compañeros un arma después de aleccionarlos sobre la necesidad de pasar de los pequeños hurtos a una empresa mayor. En *Deprisa, deprisa* la escena llega después de un gran robo en el que Ángela, la protagonista, ha podido haber matado a un hombre con su pistola recortada (film: min. 60:34-61:45; guión: sec. 39, 91-92).

El primer aspecto verbal que podría saltar a la vista, o mejor dicho, al oído, de la secuencia de *Navajeros* es la desmesurada cantidad de sustantivos pertenecientes al argot juvenil o coloquial. El vocabulario que todos los personajes emplean está tan marcado como para que en menos de un minuto de escena se sucedan unos veintiséis términos de este tipo (*buga, gasofa, rollo, enrolla, costo, marcha, corte, colega, descarao, demasiao*...). En menos de diez segundos se produce un intercambio verbal sobre el porro que los personajes están fumando, que contiene las palabras «dándole», «costo», «calote» y a las que se cualifica con «mu guapo» y «d'abuti»; y en seguida se le añadirán a esta serie de términos «no nos cortes» «un pedo» y «colgaos». En otro de los intercambios de la secuencia, y en apenas un segundo, llegan a coincidir «buga» y «gasofa», es decir, dos términos de un mismo campo léxico en la versión más coloquial posible: «es como cuando nos hacemos un buga, estamos por ahí como gilipollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa ¿y luego qué?» (vid. infra).

La secuencia de tres frases que «buga» y «gasofa» soportan resulta perfectamente plausible para el código verbal que ambas quieren representar, digamos, *fielmente*, pero es precisamente la extrema fidelidad, o cierre estricto del código, la que evita que acontezca algo que no es muy científico llamar «vida» pero que, desde luego, refiere una «viveza» verbal aquí ausente. ¿O acaso puede estar vivo lo que se repite de forma idéntica a sí mismo? La definición etimológica del estereotipo nos remite a un molde tipográfico fijo, del que el cuerpo (de la letra) no puede, pues, salir. Es este efecto *como de fijación* el que se extiende, metafóricamente, hacia «cualquier cosa que se repita sistemáticamente de la misma forma, sin variación». Del mismo modo, me parece que la cualidad estereotipada del vocabulario jergal de *Navajeros* no radica exclusivamente en la acotadísima reducción de la selección léxica disponible para sus personajes al vocabulario típicamente asociado con un lugar social bajo, sino al efecto, extendido, de encerrarlos en la repli-

la potencia significante de la dicción vernácula no va a consistir nunca en normalizar, a posteriori, la representación escrita de un sociolecto hablado anteriormente, sino en precisamente dejar que una y otro se trabajen mutuamente, y en simultaneidad, o correlación no literalista.

/

cación exacta del mismo en cada unidad y segundo de la conversación.

Resulta imposible y absurdo demostrar que esa secuencia de tres frases «puede llegar a ser dicha pero difícilmente se oiría» o «de oírse dicha secuencia, es probable que se tratara de un uso conscientemente subrayado, es decir, artificial» en el transcurso de una situación de habla real, no obstante anoto aquí mi profunda sospecha respecto de algo así como su *efectividad oral*. La misma sospecha que me sugiere una expresión como «hostia, una recortá» dicha ante la aparición de una pistola recortada en las manos de alguien. Parecería más propio del registro oral dejar la frase posada justo después de la interjección, toda vez que la cosa que el sustantivo refiere ya está presente ante los ojos. En todo caso, y dado que la vida es muy amplia, la viveza no puede ser verificada y no es el propósito de este texto separar (la paja) del habla de una situación (¿real?) inexistente (del grano) del habla de una situación fílmica existente, sino atender a la relación entre el guión escrito y su oralización, y entre tal oralización y el habla, o mejor dicho, la *lengua en uso* en dicho momento sociohistórico, para la observación de la representación verbal de unos personajes; dejo aquí simplemente anotado que en la escena del Cerro de los Ángeles de *Deprisa, deprisa* antes citada hasta tres veces se dice «coche» en vez de «buga» y cada vez que aparece un arma (un hacha, un cuchillo) dentro del relato del primer robo de Pablo se añaden una onomatopeya y un gesto que dibuja el uso de las mismas,

de un modo, en mi opinión, notablemente más resonante con el habla de una situación, digamos, real.

La diferencia entre «coche» y «buga» es desde luego tan diminuta e insignificante como para desaparecer en el marco de comparación de dos películas que, en cualquier caso, contienen cantidades ingentes de sustantivos del argot de la época, pero nos sirve para recordar que, por un lado, un sociolecto no puede ser estrictamente acotado más que en términos de análisis estadístico cuya replicación no estadística, sino estética, mediante una construcción desproblematizada, puede tener efectos naturalizadores de lengua, hablante y lugar social como una y la misma cosa, inmutable; y por otro, y de forma aún más crucial para la escritura, que no se requiere de la inclusión de todas las piezas léxicas adscritas a un sociolecto para que éste quede *fielmente* representado.

La *fidelidad* exacta de un texto impreso a un habla real es imposible, a ningún nivel, porque no existe la transcripción exacta entre habla y escritura, en cualquiera de los dos sentidos: del habla al impreso y del impreso al habla. Cualquier sencillo ejercicio de transcripción «palabra por palabra» de un enunciado oído requiere decidir detalles compositivos tales como la puntuación, esto es, la abstracción sintáctica; la división en párrafos, esto es, la secuenciación de la línea argumental; el salto de página, el cuerpo tipográfico, los subrayados, etc. Del mismo modo, cada pronunciación o traslación en habla de un texto anotado obliga a tomar decisiones sobre el tempo de lectura imposiblemente idénticas a las decisiones rítmicas de quien anotó aquellas palabras. Ambas operaciones, del habla a la escritura, y de la escritura al habla, demuestran una *condición textual* articulada. En la medida en que se comprueba que cualquier habla no puede ser representada *literalmente* por la escritura ni cualquier texto impreso puede ser pronunciado literalmente, cualquier escritura consciente de su condición de interfaz sabe que ha de construir un *efecto de transcripción*, si se quiere, más hacia *la oralidad* o más hacia la *literalidad*, en todo caso construido como tensión, composición y palimpsesto.

La idea de *literalidad* como identidad 1 a 1 entre dos niveles de la representación y de la escritura como entidad estable, única, y original está indudablemente asociada al intercambio paradigmático fundado por el alfabeto fonético. Los sistemas de notación no alfabéticos (como los logogramas usados en la escritura de muchas lenguas asiáticas) y las prácticas de escritura a partir de dialectos no sancionados como estándar (cf. Bernstein; y North), mostraron a una parte de la poesía occidental del siglo XX las potencialidades significantes de cualquier construcción verbal desviada de la forma y lengua naturalizadas hasta ese momento como poéticas, para reorientarlas hacia una idea tal vez aún más arcaica, durante siglos reprimida, de escritura no (sólo) como letra impresa. No en vano, y tal como expliqué por extenso en otro lugar («La poesía visual no es visual») a finales del XIX se había desmoronado el verso medido, es decir, la membrana formal codificada para la relación entre las tres materialidades del lenguaje (grafía, gesto, sonido) y que tan virtuosamente filtraba la lengua en poema y el poema en declamación.

En tanto el habla construida por *Deprisa, deprisa* abre el intervalo articulatorio entre

estas tres instancias, liberando la interfaz del habla del gobierno absoluto de la letra impresa, su construcción, de algún modo, resuena con la de las poéticas del siglo XX que de hecho disponen la escritura como remediación material, o marcación artificial, entre grafía y sonido, sonido y gesto, gesto y grafía, expandiendo la noción de escritura (gráfica) hacia el descubrimiento de la temporalidad y espacialidad exterior de la letra alfabética y la consecuente reinvención de la función/fetiche del texto impreso, la partitura y el guión respecto de su oralización/interpretación/performance por los cuerpos y comunidades de escucha. Si algo nos enseñan las formas verbales de estas corrientes artísticas, es que la potencia significante de la dicción vernácula no va a consistir nunca en normalizar, *a posteriori*, la representación escrita de un sociolecto hablado *anteriormente*, sino en precisamente dejar que una y otro se trabajen mutuamente, y en simultaneidad, o correlación no *literalista*.

La *fidelidad* de la representación verbal construida por *Navajeros* está delimitada sobre el cierre de una selección léxica no sólo restringida sino estabilizada, y en este sentido, y de forma análoga al sociolecto sancionado como estándar, «normalizada» como el sociolecto del lumpen-proletariado. Pero el modelo de representación realista que, como *Navajeros*, fía su *ficcionalización* de la oralidad al filtrado sistemático de las unidades léxicas individuales por el vocabulario acotado para el registro coloquialista, corre el riesgo de orientar el conjunto de la lectura hacia los significados socialmente convenidos para las mismas, reduciendo la significación a un asunto de semántica autónoma, independiente de cualquier (mínima) elección (consciente) de sus personajes. Dicha orientación-hacia-el-sentido cualifica una idea muy extendida de la lengua como vehículo de transporte de significados pre-existentes y de la escritura como transcripción secundaria de esa lengua, borrando el proceso y materialidad de la significación. Para transportar informaciones, tramas y significados en principio similares a los de *Navajeros*, la representación verbal de *Deprisa, deprisa* se levanta, además de sobre un vocabulario marcado, sobre elementos morfosintácticos y fonéticos cuya condición, digamos, *extraléxica*, redirige un tanto más nuestra atención desde el sentido hacia la materialidad lingüística y el carácter construido de la significación.

Dos de las marcas sociolectales más fuertes de la lengua de los personajes de *Deprisa, deprisa* son el «ejque» y el loísmo. Una, marca fonética; la otra, morfosintáctica. En ambos casos se trata de rasgos característicos de dialectos propios de la franja sur de la meseta, vetados por las normas de corrección escrita del castellano. Ninguno de los dos, de hecho, se halla pre-escrito en el guión. Si aparecen en el film es porque se le permite al cuerpo de los actores emitir las frases en la forma que ellos tienen de pronunciarlas. En tanto se trata de partes verbales propias de una lengua que vive y trabaja en el cuerpo de quienes la hablan, cuando aparecen potencian la emergencia de un significante más allá, o más acá, de los mensajes que están emitiendo e intercambiando, de modo que no sólo se vea

el resultado informativo (o mensaje) de la transacción, sino que se oigan *los metales de las gargantas, lenguas, tabiques, narices y glotis*, y hasta *la érotica*, que lo fueron trayendo a término.

Estoy hablando, claro, del acento y el dialecto como volúmenes, pliegues y relieves de la lengua en la voz hablada, un poco como cuando Roland Barthes habla del «grano de la voz» en la voz cantada como «la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna» para, así, poder analizar la música de su época sin connivir con la ideología de la comunicación y la expresión. A pesar de que las voces de este par de objetos que estamos analizando no estén, como las que Barthes analiza, *puestas hacia la lengua y hacia la música* —porque ni siquiera se trata de recitados de poemas que se pongan a favor o a la contra de una prosodia concreta—, sus texturas también se ven sometidas a una cultura que concibe la lengua al servicio del mensaje y reparte de antemano los papeles de interlocución, sancionando como «buena dicción» aquella que cumple con la nitidez de la consonantes, controla el desgaste de las vocales, pauta velocidad y pausas para la emisión fluida de las frases y el consiguiente dominio de la respiración, excluyendo como bajas e incorrectas las dicciones que no cumplen con las normas dialectales y/o de pronunciación aunque estén vivas y activas en otros parámetros. Pero es precisamente ese espacio de tensión y subrayado al detalle de la materialidad de la lengua donde emerge una significancia un poco más densa y singular, menos estereotipada, una presencia algo más, o algo menos, representativa que aquella producida por la abstracción de una identidad social a partir de un número cerrado de palabras (y sus sentidos convenidos).

La comprensión del «grano» barthesiano de forma expandida, y en un doble sentido, como marca del cuerpo que habla en la lengua y como marca de la lengua en la voz que habla (y hasta como marca del cuerpo en cada gesto de inscripción, contenga o no contenga voz /7/), nos permite entender por afuera de las normas de corrección lingüística, y los valores culturales (clasistas) a ellas aparejados, por un lado, la resonancia del habla de los personajes de *Deprisa, deprisa*, y, por otro, el ahuecamiento del habla de los de *Navajeros*. Y esto no depende tanto, o no depende exclusivamente, del origen social de los actores de uno y otro film, sino de cómo cada film compone el artificio entre lengua, cuerpo y voz. Es decir, de cómo *se escribe* su oralidad. Claro que para ello es preciso sospechar de las nociones más extendidas sobre escritura y oralidad, y acercarse a una idea de escritura y textualidad próxima a la enunciada por Roland Barthes (y otros postestructuralistas como Kristeva, Derrida, Deleuze y Guattari...).

Me refiero a una idea de escritura o *archiescritura* (Derrida) que comprenda escritura y oralidad no como dos dominios aislados sino como especies de la lengua que conforman palimpsestos en cada operación textual (ya sea anotada en un papel o hablada). Es una comprensión de la escritura expandida más allá o más acá de la notación gráfica la que nos permite, a su

vez, entender a un poeta como David Antin, conocido por escribir sus libros de poesía a partir de la reelaboración de las transcripciones de sus «talk poems», cuando afirma que el meollo de la diferencia entre las culturales orales y las culturas alfabetizadas no pivota sobre la evidente ausencia de un sistema de notación en las primeras, sino sobre las diferentes estrategias compositivas de que disponen en relación a las que él prefiere llamar «culturas literales». /8/ Un poeta que, como él, es frecuentemente clasificado como «oral», prefiere, de hecho, subrayar como más determinante para el dominio de la poesía, el uso de estrategias, posiciones y procedimientos «vernaculares», especialmente si suceden al interior de las culturas más fuertemente literales o, como yo llamaría aquí, *literalistas*.

La resonancia del habla de *Deprisa, deprisa* se debe, entre otras cosas, a que la *performance de la palabra* de los actores está liberada de la fidelidad literalista a la letra impresa en el guión. En el film de Saura la letra reina pero no gobierna la puesta en escena verbal. Tal como relata la actriz Berta Socuéllamos, y a poco que se contrasten el guión y los parlamentos de la película, se constata que dicha oralización se construyó no como transcripción alfabética de 1 sonido por 1 letra, *letra a letra*, sino como correspondencia abierta entre «guión» y «forma de ser», es decir, como habla reencarnada y rehecha en la lengua de quienes iban a hablarlo y en el ritmo de sus cuerpos, antes y durante la ejecución:

> Sí, yo me parezco mucho a mi personaje, Ángela, me refiero a su forma de ser. Es un personaje a la vez muy singular y muy complicado. La verdad es que todos los diálogos y escenas de la película los volvimos a crear nosotros hablando con Carlos, para que se correspondiesen más con nuestra forma de ser. Del guión original sólo queda la primera escena del bar, que a mí me aterroriza, y algunas cosas más. (Berlanga, 26)

La liberación de la letra impresa le ofrece al cuerpo de los actores de *Deprisa, deprisa* una *performance de la palabra* adecuada para abrir el grano de la voz hablada, porque permite la variación dialectal (de, por ejemplo, el sistema pronominal) y la impregnación del acento propio sobre el tono del dialecto estándar con que tendemos a oralizar cualquier texto impreso (precisamente por naturalizar el dominio impreso como dominio normalizado). La liberación de la letra impresa también les permite abrir en su cuerpo una velocidad de pronunciación y una gestualidad *a ritmo* imposiblemente literalista. Un ritmo vivo, pulsional. Un tempo de habla que, a mi modo de ver, contiene gran parte de la belleza del film de Saura. Se trata de un tempo encarnado en el cuerpo de los actores, que van tomando del tiempo en vivo unas pausas, entre las que van fijando onomatopeyas («pa pa pa», «ñiuuuu», «raca») y modismos («demasiao») en cantidades y ritmos, cantidades rítmicas, imposibles de preescribir por guión alguno (sec. 23, 48-56; min. 30:23-35:45). Al contrario, la interpretación oral de *Navajeros* sigue el ritmo marcado por la pronunciación literalista de la frase anotada en el guión. Se trata de un ritmo dictado por *el pie de la letra*, de pausas convenidas por los puntos y las comas, completamente

ausente del ritmo del cuerpo que las habla, hasta el punto de que, en el caso de algunos actores, el cuerpo de la voz que dobla ni siquiera se corresponde con el cuerpo al que atendemos en pantalla. Por ejemplo, la voz del inexperto protagonista del film de Eloy de la Iglesia fue sustituida por la voz del actor profesional Ángel Pardo, debido a la mala dicción que tenía el chico.

El ritmo ganado por el cuerpo y el habla al gobierno transcriptivo de letra es el que abre en la lengua de *Deprisa, deprisa* estructuras sintácticas anómalas para las normas de corrección escrita, que, en ningún caso, han de ser confundidas con la *escritura toda* (en los términos expandidos que ya estamos manejando), tal y como cierta poesía discursiva acrítica con la «estructura de frase normal» o sintaxis normalizada para la transferencia de informaciones reproduce en el dominio impreso[/9/] . Tanto para la poesía que aspire a un uso crítico del habla, o *lengua en uso*, como para cualquier objeto artístico que pretenda (re)presentar unas lenguas, por ejemplo un guión de cine, se podría, como mínimo, considerar, que nada hay más ajeno a la forma oral que la fluidez sintáctica, ni nada menos útil a fluidez de la narración oral *en directo* que la imposibilidad de yuxtaponer, ensamblar y repetir. La fluidez sintáctica es propia del formato de la prosa y del registro escrito, pues el protocolo de la escritura otorga el tiempo de elaboración, el borrado de las huellas de la *disfluencia*, mediante la edición y corrección, mientras que el habla es editada y corregida en *tiempo* real y a la vista de todos. La fluidez sintáctica también es característica del registro oral de sociolectos muy letrados y disciplinados, que no son, en ningún caso, los que *Deprisa, deprisa* y *Navajeros* pretenden representar.

Atendamos un segundo a este nivel sintáctico. Comparemos la hechura de las oraciones pronunciadas por Jaro y las del Meca en la escena del descampado:

> Que sí, colegas... Que si empezamos a estar todo el día colgaos, no salimos de esta ruina en la puta vida. [...] ¿Cómo que marcha? Tenemos que hacérnoslo bien. Estoy hasta los huevos de pegar tirones, de reventar cabinas y de todas esas chorradas. [...] Es como cuando nos hacemos un buga: Estamos por ahí como gilipollas dando vueltas hasta que se acaba la gasofa.. y luego ¿qué? [...] ¡Claro, como a ti no te falta de ná... vienes aquí a marcarte el rollo y ya está! Pero nosotros... [...] ¡Cojonudo Butano! Tú me entiendes [...] Eso no importa ... pero ahora con esta cacharra nos lo vamos a hacer muy distinto... ¡Se acabó el ir de pringaos...! (Jaro, *Navajeros*, min. 7:42-8:27)

> Normal van como locos están locos por llegar a casa que la mujer los abra la puertecita los dé un besito los pregunte qué pasa Juan qué tal el trabajo y el tío to sudando bien bien un poquito cansao luego le enciende la tele ya los niños ya está el lío armao se lía a bofetadas con el niño que si te voy a dar un guantazo yo? vamos yo los mataba yo te juro que los mataba. (Meca, *Deprisa, deprisa*, min. 60:54-61:22)

Las oraciones de la película de *Navajeros* aparecen bastante enteras e hiladas en

comparación con las interrupciones que van entrecortando las frases de *Deprisa, deprisa.* El anacoluto, la interrupción del hilo discursivo o incongruencia del hilo sintáctico, es un fenómeno que no aparece en los 45 segundos del parlamento del Jaro, como tampoco la yuxtaposición. El efecto oral ganado por el rasgo coloquialista de los sustantivos individualmente se pierde, en parte, por estar constreñido en el interior de una estructura de frase normalizada por y para la *norma escrita*. Los dos fenómenos, tan característicos del habla, sí acontecen, en cambio, durante los veintiocho segundos del parlamento del Meca. El Meca está yuxtaponiendo oraciones con y sin conjunción copulativa (y); recortando al sujeto de un verbo que no concuerda porque pertenece a otra frase de tipo lexicalizado («ya está el lío armaó»), e incrustando sin verbo «decir» las frases que imagina dichas por el sujeto descrito, que es, por cierto, una suerte de némesis de su personaje: el trabajador de clase media serializado por el consumo y la oficina.

Los usos del Meca podrían ser tachados de incorrección gramatical y adscritos al habla inculta del tipo de sujeto al que está representando, pero a poco que se atienda a cómo van desencadenando los eventos del relato, puede observarse que están generando una forma verbal bien interesante. Me refiero a cómo las dos marcas morfológicas que prevalecen, el loísmo y los diminutivos, componen, a un tiempo, el ritmo sonoro y el desarrollo semántico del conjunto de las frases, pues *riman* los complementos indirectos en un género masculino que es el protagonista de la descripción (los abra, los dé, los pregunte), al tiempo que *riman* en diminutivo las ridículas posesiones del pobre tipo (la puertecita de una casa, el besito de una mujer, el poquito de cansancio), de un modo tan rico semióticamente que sería bien ruin reducir a mera incorrección o, peor aún, a la parodia de una clase social. Que el complemento indirecto tome la forma normativa («le enciende») cuando se da un cambio del número del pronombre (los > le), es una variación que podría, de nuevo, fácilmente adscribirse a la inestabilidad propia del habla iletrada, pero habría por lo menos de ser contrastada con el hecho de que tiene cierta funcionalidad para el relato. Me refiero a que cuando el Meca pasa de «los» a «le» está, además de cambiando el número, concretando a «Juan» como uno de los miles de oficinistas genéricos que recorren la circunvalación para llegar a pisos similares, con esposas similares, e hijos similares. Es decir que, como mínimo, podríamos pensar en estos usos como estrategias compositivas vernaculares, hechas a partir de la flexibilidad del sistema pronominal disponible para el habla de Jesús Arias Aranzueque, el actor que interpreta al Meca.

¿Pero cómo podría este habla ser siquiera concebida por algo así como una guionista? Es decir, ¿cómo podría esta lengua ser pre-escrita? He aquí el problema de la anterioridad/posterioridad a la que nos obliga una idea de la lengua completamente escindida, binarizada y jerarquizada en un habla pura y primigenia que *sólo después* pasa a escritura, un significante secundario que transporta un significado pre-existente, una letra que se troca por un sonido, etc. Una *anticipación* completa resulta tan imposible como una completa *posposición*, en la medida en que, tal y como venimos apuntando, la condición de interfaz de la escritura precisamente consiste en la permanente transliteración hacia uno y otro lado. Por más que una guionista se esmerara en transcribir fielmente cada

Tanto para la poesía que aspire a un uso crítico del habla, o lengua en uso, como para cualquier objeto artístico que pretenda (re)presentar unas lenguas, por ejemplo un guión de cine, se podría, como mínimo, considerar, que nada hay más ajeno a la forma oral que la fluidez sintáctica, ni nada menos útil a fluidez de la narración

/

detalle de un parlamento oral así sucedido y la directora se ocupara de hacer a la actriz pronunciar dicho texto letra por letra, del habla a la escritura, de la escritura al habla, y del cuerpo al habla, se abriría un intervalo o diferencial o articulación imposiblemente literalista: únicamente escribible como correlación si quien lo hace es consciente de la ficción de *oralidad* o *literalidad* que se está generando a un lado y otro de la interfaz.

Cuando se buscan estas líneas del parlamento del Meca en el guión de la película, se observa que no coinciden exactamente con las frases oralizadas, y que, pese a su tono coloquial, ofrecen fluidez sintáctica y alta corrección gramatical. Si comparamos el parlamento del Jaro con la parte del guión que lo preescribe, obtenemos una similitud de otro tipo, más idéntica que simétrica, más literalista, menos abierta a la variación. Las sobreescrituras de la versión oral de *Navajeros* sobre el guión son más imperceptibles («cómo que», «por ahí», «claro»), y están menos relacionadas con fenómenos de pronunciación (salvo el «ná» y pequeños matices en la ese interior de «hacérnoslo» o en la velar de «huevos»), sintaxis y composición, que las de *Deprisa, deprisa*:

> Que sí, colegas... Que si empezamos a estar todo el día colgaos, no salimos de

> esta ruina en la puta vida. [...] ¿Marcha? Tenemos que hacérnoslo bien. Estoy hasta los huevos de estirones, de reventar cabinas y de esas chorradas... [...] Es como cuando nos hacemos un buga: Estamos dando vueltas como gilipollas hasta que se nos acaba la gasofa.. y luego ¿qué? [...] ¡Vale, Pesicolo! Como a ti luego no te falta de nada en tu casa, vienes aquí a marcarte el rollo y ya está. Pero nosotros... [...] ¡Cojonudo Butano! Tú me entiendes [...] Eso no importa ... pero ahora con esta cacharra nos lo vamos a hacer muy distinto... ¡Se acabó el ir de pringaos...! (Jaro, *Navajeros*, sec. 9; 13-14)

> Terminan de trabajar todas las horas del mundo y les falta tiempo para ir corriendo con sus mujercitas. Y a poner la Tele... ¡Qué mierda de tíos! (Meca, *Deprisa, deprisa*, sec. 39, 91-92)

En la comparación podemos observar cómo la información del guión de *Deprisa, deprisa* es perfectamente transmitida e, incluso, son mejorados sus matices y afiladas sus implicaturas por la versión oral. También podemos fijarnos en cómo el actor ha tomado del guión el diminutivo de la palabra «mujercitas» para multiplicarlo y desplazarlo a su antojo a lo largo del parlamento sin, precisamente, usarlo para dicho término.

La simetría informativa demuestra que la correlación entre versión oral y versión escrita puede ser perfectamente producida por afuera de la estructura de frase normal sin que, en modo alguno, se pierda el sentido. La multiplicación del morfema diminutivo es un efecto *sobreescrito* por el habla en el guión, que demuestra la imposibilidad de distinguirlo como propio de una oralidad plenamente autónoma, ni mucho menos espontánea. Es decir que, en uno y otro sentido, hay remediación, transliteración hacia el oral y el escrito, uso articulado de ambas especies, pero no hay, y esto es crucial, gobierno absoluto de la plantilla impresa sobre la oral. De hecho es la infidelidad transcriptiva, o mejor diríamos, correlación expandida, entre habla y guión, la que en *Deprisa, deprisa* va desplegando una significancia más allá o más acá de la malla semántica desplegada por su léxico, además de una *ficción oral*, si se quiere, más *leal* (que fiel) a la realidad.

La diferencia fundamental entre cómo construye el habla una película y cómo lo hace la otra de algún modo estriba en elementos tan difíciles de aprehender como lo puedan ser aquellos *como de ritmo* y *como de elección*. Como si los personajes fueran personas capaces de hacer mínimas elecciones, variaciones, y requiebros verbales y, en consecuencia, no sólo verbales. Como si la lengua estuviera, como de hecho está, inscrita en el cuerpo (de cualquier hablante, también en el de los actores), y, por eso, se va ajustando a lo que el cuerpo propone y pide, antecede incluso, sin conocer qué se dirá, es decir, cuando menos, al ritmo de la respiración, la pronunciación, y las potencias e impotencias de la memoria, que van determinando un cierto balanceo, un estilo incluso, una cierta *pluma*, es decir, una combinación de artificio y pulsión que sobreescribe en el cuerpo una gestualidad, en la voz un cuerpo, y en la escritura una voz. Una toma múltiple de la/s palabra/s a la contra, al derecho y al envés de las restricciones de uso con que el campo social la/s regula.

Al igual que en *Navajeros* la música suena de fondo y en *Deprisa, deprisa* la música casi siempre es elegida por algún personaje que quiere bailarla o escucharla, la lengua de la primera les viene dada a sus hablantes desde afuera, mientras que la lengua de la segunda parece que les es quizá no más propia, pero sí un tanto más cercana. Como si los hablantes, o mejor, como si cualquier hablante tuviera, además de algo (un mensaje) para decir en una lengua y un vocabulario tasado al precio de la escolarización, *agencia lingüística*, es decir, aquí, y en resonancia con la noción de «agencia política» de Judith Butler, capacidad de transformarla, siendo que la lengua no se domina ni está distribuida en igualdad, y ofrece, por lo tanto, permanentes tensiones de propiedad, apropiación, reapropiación y desposesión.

A cierto grado de abstracción, y desde cierta posición, es la recreación de la agencia lingüística que todo ser hablante, venga de donde venga, y sea quien sea, contiene en tanto que tal, la que podría cualificar la diferencia entre una «toma de la palabra» y un «dar voz». La de «la toma» sería una política de la representación y (hasta de la poesía), y una poética de la escritura (y hasta de la política), para la cual ni el hablante posee del todo una lengua que
es, antes que nada, social, ni la lengua es del todo independiente del uso que cada hablante va elaborando en ella; por lo que uno y otra, otra y una, van transformándose a sí mismos, y al poder social que los regula, a distintas intensidades. Se trata de una poética un tanto diferente a aquella que encierra la voz del (hablante) subalterno y el hablante (letrado) en la fidelidad transcriptiva de unos significados autónomos del proceso de habla, lectura y escritura en las lenguas en que ambos se constituyen como sujetos, y además, incluso, como comunidad y, por lo tanto, como conflicto, en vez de como estereotipos pre-clasificados, victimizados por su habla, pasivizados. A cierto grado de abstracción, y desde cierta posición, es dicha toma o agencia o activación de la conciencia e iniciativa lingüística de cualquier hablante respecto de la *lengua en uso* adentro y afuera del texto que esté leyendo/oyendo /atendiendo/performando, el efecto que la poesía intensifica y propicia.

Si hay una pasión que subyace a la lectura de textos, audiotextos y emisiones verbales de todo tipo en al menos tres lenguas oficiales y varios lectos indisciplinados (gallego, *creol*, castrapo, inglés, spanglish, francés, castellano, andaluz, ...) y a la escritura de toda clase de textos durante los cinco años de vida de nuestro Seminario, es la que adhiere, por un lado, a la necesidad de recuperar la iniciativa lingüística que nos ha sido arrebatada por, entre otras instancias, las corporaciones de la información y las instituciones de normalización lingüística, y, por otro, a una noción de la poesía como vía privilegiada contra la pasividad lingüística, en tanto se trata del arte verbal más sofisticada (por lo dedicada, esforzada y concentrada).

Madrid 2017

===/ **María Salgado**

procedencia

Revista Re-visiones #7 (2017). Este texto es una versión reducida y reescrita de un *paper* que presenté en The 48th Northeast Modern Language Association Annual Convention (Baltimore, Estados Uni- dos, 23/3/2017), dentro del seminario titulado «Poetics of Precarity/Precariousness in Contemporary Spain and Southern Europe». Mi texto formaliza como artículo algunas ideas que fueron trabajadas como conversación a lo largo de numerosas sesiones del Seminario Euraca, cruzándolas con mi proyecto de investigación en las poéticas *orientadas al lenguaje* del siglo XX, mi práctica como poeta, e ideas que traje a la luz gracias, también, a los trabajos y conversaciones mantenidos en el taller «El habla es el mar, la poesía es la pesca» (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, primavera de 2016). El Seminario Euraca es un dispositivo de investigación en lenguas y lenguajes, principalmente el poético, que toma el presente de crisis al sur de Europa como objeto eminente de discusión. La palabra «euraca» es un calco del término despectivo «sudaca».

bibliografía

Antin, David y Charles Bernstein. *A conversation with David Antin*. New York: Granary Books, 2002

Berlanga, Jorge, «No soy una pistolera». Entrevista a Berta Socuéllamos. Fotogramas, Año 35, Segunda época, nº1666 (agosto 1981), 26-27. Online: https://mundolumpen.files.wordpress.com/2015/02/fotogramas_n1665_agosto19811.jpg

Bernstein, Charles. «Poetics of the Americas». *My Way: Speeches and Poems*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.

Barthes, Roland. «El grano de la voz» (1972), en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces.* Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986. 262-271.

Butler, Judith. «Introducción. De la vulnerabilidad lingüística». *Lenguaje, poder e identidad.* Madrid: Síntesis, 2004 (1997).

De la Iglesia, Eloy. *Navajeros*. 1980. Film.
_____. y Gonzalo Goicoechea. *Navajeros*. Fotocopiadora: RANKX-XEROX 3450. DL: 14.3485-1980.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

Labrador, Germán. «La habitación del quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias

contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición española». Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia (eds). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinqui en la Transición española.* Granada: Constelaciones, 2015. 27–64.

North, Michael. *The dialect of Modernism. Race, Language & Twentieth-Century Literature.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Saura, Carlos. *Deprisa, Deprisa.* 1981.
_____. *Deprisa, Deprisa.* Madrid: Elías Querejeta, 1980. Fotocopiadora OFIMO – Modelo Nashua 1215 nº 06658. DL: M-I4960-1980.

Salgado, María. «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual». *Hispanic issues online,* en prensa.

notas

/1/ Acerca del corte de transmisión entre las culturas comunitarias campesinas y proletarias del primer tercio del siglo XX y las culturas transicionales peninsulares sobre la égida de un éxodo rural masivo y el desarrollo de una cultura de consumo, leímos algunos trabajos del historiador Pablo Sánchez León, como, por ejemplo, «Encerrados con un solo juguete. Cultura de clase media y transición» (*Mombaça*, n.º 8 (2010), 11-17) y «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española» (Kamchatka, n.º 4 (Diciembre 2014), 63-99); además de los ensayos clásicos de Pasolini recogidos en *Cartas luteranas* (1975) y *Escritos corsarios* (1975).

/2/ El verso en cursiva es paráfrasis de un verso del poeta argentino Washington Cucurto en un poema de *La pajarera de Once* titulado «¿Quién soy?»: «Soy tan joven y fuerte que no tengo pasado» (Bahía Blanca: Vox, 2012).

/3/ En la presentación del Seminario pusimos como ejemplo paradigmático de esta operación de vaciado de contextos las fotografías de jóvenes sobre fondo blanco que componían el reportaje de Carmen Pérez-Lanzac en El País titulado «Generación nimileurista» (12/3/2012). Sobre este mismo reportaje vuelve y amplía Luis Moreno-Caballud en su *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español* (Madrid: Acuarela libros, 2017).

/4/ El 15 de mayo de 2011 tuvo lugar en Madrid una manifestación muy concurrida que reclamaba una salida social a la crisis y un cambio profundo de los mecanismos de participación política existentes, «una democracia real». Al término de la manifestación varios cientos de personas cortaron Gran Vía y Preciados y unas cuantas decenas decidieron acampar en la Puerta del Sol, tal y como venían sucediéndose las tomas continuadas de la plaza en países del mundo árabe desde diciembre de 2010. La asamblea general convocada por los acampados el lunes 16 contó con centenares de participantes; el desalojo posterior, de

madrugada, motivó que el martes 17 en la Puerta del Sol se concentraran miles de personas en repulsa, y creciera de forma exponencial el tamaño de la acampada. Nuevas acampadas proliferaron en otras plazas dentro y fuera del estado. La toma la Puerta del Sol por la ciudadanía duró un mes, tras el cual la Asamblea General decidió continuar la actividad política en los barrios y las calles.

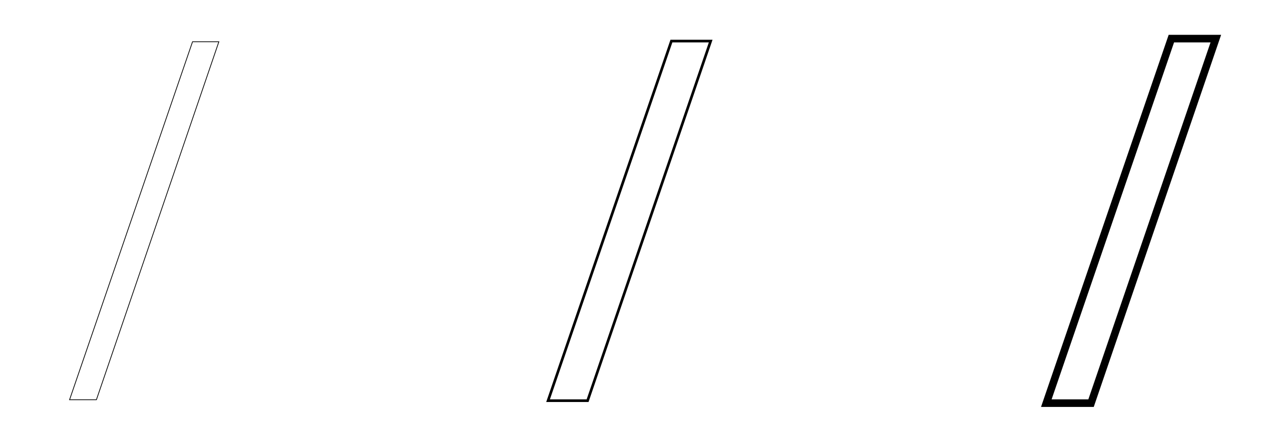
/5/ Para una caracterización cultural y sociológica del mito del quinqui, cf. «La habitación del quinqui» de Germán Labrador Méndez (2015).

/6/ El giro antirretórico y neofigurativo que comienza a instituirse a partir del manifiesto de la «Otra Sentimentalidad» publicado en 1983 en El País por Luis García Montero, y refrendado por Álvaro Salvador y Javier Egea suprime cualquier rastro del textualismo que recorrió la escritura de poesía en España entre 1964 y 1972. La lengua *otrosentimental* es un compendio idealizado del léxico más suave y homogéneamente estereotipado como «de la calle», que suena bastante poco verosímil en la medida en que, por ejemplo, apenas sí trastoca las melodías líricas de la poesía española tradicional, el endecasílabo especialmente. Puede consultarse este manifiesto y un par de textos críticos más, además de poemas representativos, en la antología de Francisco J. Díaz de Castro *La otra sentimentalidad. Estudio y antología.* (Barcelona: Fundación José Manuel Lara, 2003).

/7/ «El “grano” es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta» (Barthes, 270).

/8/ «David Antin: […] I tried to replace the theory of the primitive by offering a theory of the difference between “oral societies” and “literal societies” based on a more general notion than the simple and obvious question of “writing” versus “non-writing” —a distinction between a society that was commited to processes and a society commited to objects. It went on to make the case that innovation probably proceeded more fluidly, casually and regularly in oral societies, where you learned how to make a pot or a canoe or a spear thrower by learning the right way to make it rather than by copying an idealized standardized object. […] Charles Bernstein: Finally, there is the insistence of the vernacular in your work —vernacular essays, vernacular poems— vernacular thinking, which is not just a matter of vocabulary or syntax but of composition. This insistence on the vernacular is, as you suggest, in Stein and also Williams, and is in that sense fundamental to radical modernist writing. Here again the relation of “speech” to “writing” is complex and productive […] David: […] the “oral” conceived as embracing all the ways of organizing behavior relying upon the wide range of mental and physical procedures (including body learning) we can call remembering; and the “literal”, which includes the whole range of procedures laying access to some form of “recording” or spatialization of memory, including drawing and mark-making of any sort, and perhaps also nonspatialized but ritualized repetitional, recitational memorizing […] Memorizing isn’t remembering, and recording is remembering.» (2002, 49-52; el subrayado es mío).

/9/ Aunque «estructura de frase normal» es un sintagma de uso común, lo tomo prestado precisamente de uno de los ensayos más conocidos del (heterogéneo) movimiento poético norteamericano LANGUAGE, que desde finales de los años 70 elaboró una crítica de las prácticas poéticas poco atentas a la materialidad de la lengua y la naturaleza construida de la poesía: «There are "worlds conceived in language/men not dreamed of." We don't know the restrictions imposed by speech pattern / conventions, though those involving e.g. normal sentence structure thought required to 'make sense' start to show, won't until a writing clears the air» (Robert Grenier, «On Speech». *This*, 1 (1971)).



¡Comienza quemando un banco!

==

¡Comienza quemando un banco por la noche!

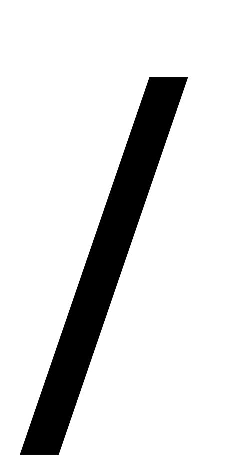
Cada vez menos gente va a ver mal lo que has hecho.

Comienza quemando un banco por la noche! ¡No lo hagas tú solo!

No reivindiques nada ni enarboles bandera alguna.

No estás haciendo nada contra nadie. Estás luchando porque no tienes trabajo y a costa de tu pobreza otros se siguen enriqueciendo. O estás luchando porque sí tienes trabajo y te están bajando el sueldo. O porque tienes miedo de que te echen y haces horas extras que nadie te paga. O porque tú no estás mal pero ves a tus seres queridos sufriendo.

¡Comienza quemando un banco por la noche! ¡No lo hagas tú solo! Pero nunca con las mismas personas para que no nos llamen terroristas. No estamos organizados. No somos una organización. Somos la inmensa mayoría que no se siente representada por sus representantes. Somos la inmensa mayoría.

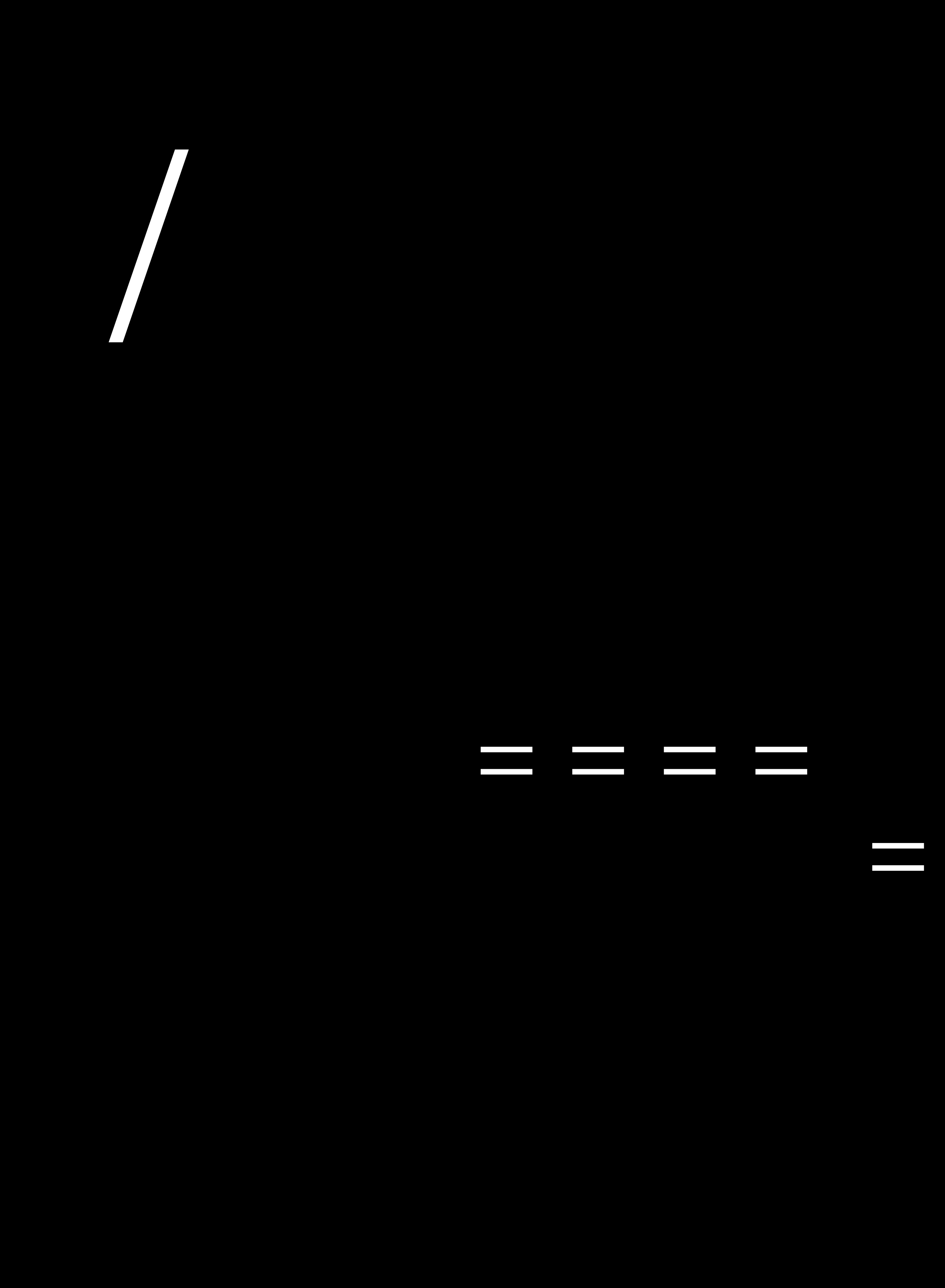


No estamos organizados. No somos una organización. Somos la inmensa mayoría que no se siente representada por sus representantes. Somos la inmensa mayoría.

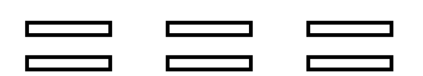
¡Comienza quemando un banco por la noche! No lo haces tú solo. Porque el que está como tú lo quemaría también. Porque nos dan préstamos que podremos pagar sólo a costa de nuestro sufrimiento. Porque se enriquecen con nuestro sufrimiento. Porque contratan discapacitados para que el Estado subvencione los sueldos y ganan a costa de ellos también. Porque las Instituciones Financieras son las que dictan nuestras leyes y se las saltan cuando les interesa. Porque si no lo haces te quemarán ellos a ti. Porque no vas a tener jubilación, ni paro, ni sanidad ni educación gratuitas. Porque.

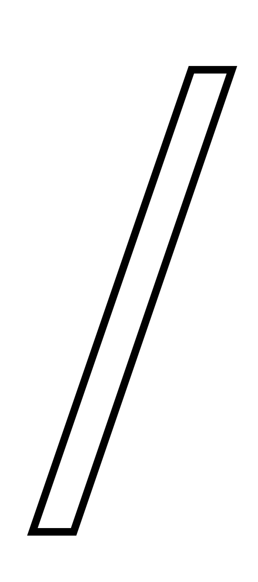
¡COMIENZA QUEMANDO UN BANCO POR LA NOCHE!

===/ **Esteban Ortega**



/ FORMA _





O o no O

==

|

Vida de O es nominalmente polifónica. Por ejemplo, dile O. Dilo: O. La cavidad bucal dispuesta en apertura a un fonema vocal. O vocal no es O, la unidad del habla. Ni es una unidad, O bucal. O unidad es una conjunción. No es O o 0. Es uno: O. Y punto.

Sintácticamente O es un conector. O esto, o aquello. Es la diferencia importando: uno u otro. No es desde cero. Su prosodia le precede. O es sin embargo un cuerpo que emite. O emite. El acto de habla locutorio o locutivo hace O. O dice. O dice: O.

Habla es humaneza bucal. O es vocal, sin embargo.

Y O labial proyectado tridimensionalmente se hace tubular, traqueal, curvado de la glotis. Torsión glotopolítica. O aquí y/o ahora. O cómo. Como O: enuncia. O pronuncia. O habla. Y dice: O.

O cuando no locuta como se dice por algún motivo u otro se dice de O que lleva una vida aléxica. O no léxica. O disléxica.

E integra bocas. U observa formas. Y calcula modos. O pone la lengua. E intenta: A. Dice: O.

O es concreta. Finita. Situada. O dicho de otro modo: O es contable, acotable, discutible. O nombrable. Se dice O. O se dice a sí en mismidad, autopoiesis en el acto (locutorio). Entre sí o en mutualidad. Vocaliza o toma la lengua. Dilo: O.

¿O es que solo hablando se entiende la humaneza? Ciertamente no, O.

|

El punto de color ocupa una zona de impresión en el espaciotiempo. Espectro a través, la vida de O sucede en un gradiente de monocromías localizadas en áreas, pero sin embargo no tan ciertas. Sin embargo O no atiende a colores. Los tiende a través. O es tendente a tibio. O intensamente degradado, o notablemente incierto.

Matizado, podría decirse. Matizado es la palabra. Ante la rigidez de codificaciones sociocromáticas como CMYK o RGB, O vive en una gama transicional que no atiende a paletas. El tono se defiende.

A medias aguas entre lo violáceo polvoriento y la disolución permanente de un ocre atormentado, turbio.

La afluencia dorada en una geometría bidimensional alternamente palo y caoba convoca a un recipiente a entrar en el terreno de juego. Y una vez dentro, ofrece técnicas aprendidas para decapar. La arqueología, propone: la arqueología ahí podría ser granate. O de tierra, toma.

La onda de O en un sentido electromagnético se extiende por el fucsia interior de una tráquea metálica y bicolor. Lo tubular bicolor hace una entrada. Es, para empezar, bicolor.

Ahora sí o no: ¿chicle o salmón? Y si sí: ¿carbón o ahumado?
Materia oscura, anudada luego desteñida.

La introspección campa en lo blanco. Ni el cero es cero ni los vocabularios de tonos claros son pastel, melocotón /

Podría soñarse con esquemas doble ciego y por pares para certificar la heterogeneidad de pardos en una amalgama que quizá de tan mate se uniformaría con sólo acariciarla. Y eso sucede: que de tan fina se promulga. Eso es lo que pasa: que de tan tersa se adhiere a las capas de la objeción. Cada objeto objeta, y cómo.

Nabla es un operador diferencial. Ni primario ni lineal. La cromática diferencial lo que trae son zonas de color. Una función armónica efímera definida en un anillo que no se alcanza a ver, pero codifica la experiencia en un gradiente que además tiene volumen.

específico
tenaz
insostenible: se turnan tonos

Y qué pasaría si el carmín fuera gaseoso o grisáceo o el marco fuera cian o tornasolado. Cómo sería de volverse el beige un accidentado pistacho o el plomo simplemente mancha. Cómo sería de ser eso, digamos que perla satinado. Satinado sería la palabra. O *white trash*.
Qué diferencia cromaría.

Pastel, melocotón... vocabularios de nombrado de los claros
donde campa la introspección; la excentricidad no es cero, ni el cero es blanco.

La potencia del camuflaje supone una redistribución de agencias y desvela tonos que son un alivio parecido al que se siente al presionar el botón de reinicio. O al que se siente cuando ese botón es presionado.

tubo #F6019D
cortina #CEA892
pared #BCA57B
alfombra #958C85
taza #E6C8A6
mesa #A7845C

según sea la luz es de color beige tirando a gris, aunque con más frecuencia es de color beige pero un poco amarillenta. Aunque con más frecuencia es beige con manchas rojizas de origen incierto. La piel de O. tiene un acabado sudoroso, no brillante. Brillante no, pero satinado. Satinado sería la palabra.

|

sin manillas ni sentido,

aunque siempre queda algún dominio abierto en el espacio n-dimensional de por ejemplo un reloj. Su uso más común es la derivada en sí misma.

Pasó un tubo que era un tendón social cristalizado en una torsión probablemente mundana, pero cuál. O más bien cuándo.

la recta tiene un radio de curvatura infinito y/o curvatura cero

Antes había pasado un moño que era un foco de desvelamiento, en varias direcciones. Un tocado flotante. Un chongo en regla. Su respeto a la gravedad lo convertía en una muestra de noble coherencia. Pero de dónde viene la luz.

Y luego fue cavidad, oquedad, curvatura a contrarreloj,
    el reverso del paso, a qué hora fue.

Una onda quebrada emitida por una vibración contundente pero no ortodoxa por parte de una campana imponente pero no operativa. Lo que ya no opera sigue conteniendo la potencia de perfilamiento, intensidad, frecuencia, interposición e incluso amplitud. Esas curvas hay que atenderlas cada tanto.

ensanchan o intereseccionan

se tienden en vertical: son pliegues de un telón espeso. Qué
matizaron.
se tienen en el alto: son catenarias de un biombo múltiple. Qué
entreverían.
se extienden por los bajos: son giros a la vuelta. Qué conectaban.
se atienden a la altura de la escucha: son tubos de interior rosado.
Qué simularán.

Todas ellas en rotación seudosostenida convocan superficies de revolución. Su acelere puede traer formas. Su compostura podría traer usos. Sus ejes invocan cambios.

a la vuelta de la esquina, una moqueta
de curva cerradísima
 largo medio y sin peralte: atención.

es una línea continua o de una dimensión que varía de dirección
paulatinamente

gestos discretos que informan acerca de cómo los cuerpos y los objetos d inscripción se afectan mutuamente. En dimensión topológica igual a uno, y a veces cierta simetría axial.

tipos de curva para la vista son espiral ovoide hélice redondel
para el tacto son cónicas ovación
para el pecho son elipse parábola hipérbola

O no

no O

hipérbola parábola elipse son para el pecho
ovulando conos para el tacto
redondel hélice ovoide espiral son a la vista curvas

a veces en simetría axial, casi todos los ángulos tienen un grado distinto a noventa. En mutualidad afectiva las inscripciones objetivas como los cuerpos acercan información de gestos discretos

paulatina y directamente variada una dimensión continúa en línea con qué

atención: medio largo y sin peralte una curva cerradísima de moqueta vuelta

los ejes que esquinan cambios. Invocan usos que podrían traer composturas suyas. Formaciones aceleradas traídas en propiedad. La rotación de todas convoca superficies de revolución seudosostenida.

Qué simularían. Tuvo rosa en el interior y atenta escuchó a lo alto. Qué conectaban. Un pelo girado el umbral: se extiende la bajeza. Qué entrevieron: la multiplicidad de alturas en constante tenencia. Qué matizarán. La tendencia a verticalizar espesuras y espesar pliegues.

intersecciones y ensanchan.

De tanto atender las curvas, ay. Incluso amplias, interpuestas, frecuentes, intensas o perfiladas; la potencia de contener ya no opera en lo que sigue. No opera pero no por parte de la imposición de una campanada ortodoxa, contundentemente emitiendo, sino por una quebradura en la vibra y en la onda.

a qué hora fue el paso
        ¿y su reverso hueco?

luego cupo la curva a contrarreloj

pero por dónde vino la luz. Gravemente mostraba coherencia y noble respeto. Es la regla del chongo, de siempre. Al toque flotó en varias direcciones. Un foco de desvelamiento que era un moño. Había pasado antes.

Y cero curvatura tiene poner Infinito FM, de plano.

Cuando más bien cada cual en el mundo probablemente cristalice la tensión social torsionándola. Por un tubo.

Su derivada más común es mismamente usada. Un reloj, por ejemplo, siempre deja algún dominio abierto en el espacio n-dimensional,

sin sentido ni manillas.

|

La palabra sería satinado. Pero no brillante, satinado. No brillante, la piel de sudor tiene un acabado de O. De origen incierto, es rojizo con manchas aunque con más frecuencia es beige. Un poco amarillenta pero con más frecuencia es de color beige, es de color gris tirando a beige según sea la luz.

mesa #A7845C
taza #E6C8A6
alfombra #958C85
pared #BCA57B
cortina #CEA892
tubo #F6019D

El alivio que se siente cuando el botón de reinicio es presionado. O el tono que alivia al botón de reinicio que siente presión desvela agencias y redistribuye el camuflaje en potencia.

La introspección campa en lo blanco. Ni el cero es cero ni los vocabularios de tonos claros son pastel, melocotón.

Qué diferencia cromaría decir *white trash.* Sería una perla. Satinada, eso es así. Sería simplemente negro o accidentado. Cómo sería, de volverse plomo el pistacho. O tornasolado, si el marco fuera cian. O carmín si el gris fuera gaseoso. Qué pasaría y
se turnan tonos de insostenibilidad
tenaz
específica

una función armónica efímera. Zonas de color que traen una cromática diferencial. Ni lineal ni primaria. Un operador diferencial que no habla.

Y cómo objeta cada objeto, que de tan cierto se adhiere a las capas de lo que pasa. Y qué sucede, que eso se promulga finamente. Se uniforma una amalgama y la heterogeneidad se matiza con sólo tocarla, para quizá certificar con esquemas doble ciego y por pares. Ni soñarlo.

Materia desteñida, luego nudo oscuro.
Carbón o ahumado, ¿no? Y si no, ¿ahora sí?

Para empezar, un tubo de dos colores. Una entrada hace lo tubular bicolor. Una tráquea extiende una onda metálica por el fucsia interior, en un sentido electromagnético. O toma de tierra.

Podría ser granate, la afluencia arqueológica. O dorada. Una vez dentro, propone técnicas para decapar el terreno de juego. Un recipiente convoca a una geometría alterna de dos dimensiones: caoba y palo.

A medias aguas el ocre y lo turbio, el violáceo polvo se disuelve permanentemente.

El tono no se vende. Las paletas no atienden a la gama transicional en la que vive O. RGB o CMYK son codificaciones sociocromáticas rígidas. Esto hay que matizarlo. Matizarlo es la palabra.

Ciertamente notable o gradualmente intenso. O es tendente a tibio. O no atiende a colores, sin embargo. Sin embargo O se extiende a través de áreas no tan ciertas. O sucede en monocromo, espectro a través. La implicación de O en el espaciotiempo es de una zona y punto.

|

Ciertamente no.
¿O es que el entendimiento solo se habla humanamente?

Dilo: O. Toma la lengua o vocaliza. Entre sí o en mutualidad. O se dice a sí en mismidad, autopoiesis. Se dice O. O nombrable. O dicho de otro modo: O es discutible, contable, acotable. O situada. Es finita. Es concreta.

Dice: O. O intenta: A. O pone la lengua. Y calcula modos. U observa formas. E integra bocas.

Se dice de O que lleva una vida disléxica. No léxica. Aléxica. Cuando por algún motivo no locuta como se dice, O se dice Otro.

Y dice: O. O habla. O pronuncia. O enuncia como O. O cómo. Aquí y/o ahora. Torsión o glotopolítica, curvado de la glotis. O labial proyectado tridimensionalmente se hace tubular y traqueal.

Sin embargo O es vocal. Humaneza es habla bucal.

O dice: O. O dice. O hace. Hace el acto de habla locutorio o locutivo. Y emite. O es un cuerpo que emite, sin embargo. Su prosodia le precede. No es desde cero. Uno u otro: son las diferencias que importan. O aquello, o esto. O es sintácticamente un conector.

Y punto: O. Es uno. No es O o 0. O es unidad de conjunción. O bucal no es unidad. O vocal no es la unidad de habla O. Un fonema vocal dispone la cavidad bucal en apertura. Dilo: O. O dile O, por ejemplo. Es polifonía nominal. O debida.

===/ **Jara Rocha**

procedencia \

O o no O fue inicialmente escrito por encargo en reacción y relación a «Vida de O.»[1], la expo que Lúa Coderch presentó en el marco del proyecto comisarial «Mirror Becomes a Razor When It's Broken»[2] propuesto y cuidado por Sonia Fernández Pan entre 2018 y 2019 en CentroCentro, Madrid. Por tanto, en su contexto original va acompañado por otros textos con misma intención y resultados muy diferentes, en una publicación-catálogo.

El trabajo de Coderch ahonda en una exploración artística ya comenzada con «The Girl With No Door on Her Mouth», en la que se desplegaban formas y medios diversos en torno a la pregunta por la tensión entre voz y política material, entre ellos un procesado audiovisual [3] de la pieza «Not I» de Samuel Beckett.

«¿Pueden el lenguaje y el habla extraviar sus connotaciones humanas? ¿Es posible resistirse a la autoridad del discurso y, en consecuencia, pensar realmente desde un paradigma diferente al «nuestro»? Para estas preguntas Vida de O. no busca tanto ofrecer una respuesta como invocar una zona gris en la que la distinción entre sujeto y objeto, presentación y representación, abandonen el hábito dialéctico gracias a un espacio intermedio y conscientemente borroso.» (Fernández Pan, 2018)

[1] https://vimeo.com/307413916/22905d305e

[2] https://www.centrocentro.org/exposicion/vida-de-o-lua-coderch

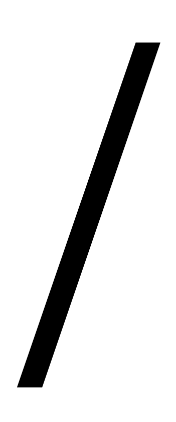
[3] https://vimeo.com/267431163/646c3a3b25

[4] https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M

Traducir de oídas: lo que me contaron que se decía en ruso

Estas traducciones de los poemas de Andrei Sen-Senkov forman parte de una colaboración más extensa iniciada en 2015 con la poeta Natalia Azarova y la intérprete y traductora Svetlana Bochaver. Mi primera reacción cuando el invierno de aquel año contactaron conmigo para proponerme traducir a poetas contemporáneos rusos fue de extrañeza, ya que su lengua era (y sigue siendo) absolutamente desconocida para mí, pero ellas me convencieron de que no es necesario conocer un idioma para traducirlo si se trabaja con un equipo: tendría a mi disposición los textos originales, versiones en otras lenguas si las había, borradores que ellas mismas compondrían con sus sólidos conocimientos de español, e incluso se ofrecían a leerme en ruso los poemas para hacerme entender los ritmos fonéticos y el tono general de los mismos. Así comenzó una aventura en busca de términos, giros y expresiones con las que verter al castellano aquellos poemas cuyo sentido yo iba conociendo gracias a los materiales que ellas me proporcionaban y a las largas conversaciones en las que nos acercába-

mos a los mecanismos y lógicas de los poemas. En la primavera de ese mismo año, el Centro de Investigaciones de Poesía, dependiente del Instituto de Lingüística de la Academia de las Ciencias de Rusia para el que ambas trabajaban, me invitó a Moscú y pude reunirme con algunos de los poetas que estábamos traduciendo para preguntarles directamente por este o aquel término que no acababa de encajar en los textos a los que dábamos forma en castellano. En estos encuentros nos servíamos en muchas ocasiones de unas herramientas que para todos eran prestadas: el idioma inglés y, en algunas ocasiones, el alemán. Mediante muchos rodeos, y con la buena disposición y la tranquilidad que nos proporcionaba el saber que, en tradiciones alejadas nos hallábamos embarcados en la misma nave a la deriva de la poesía, ambas lenguas venían a servirnos para llegar a acuerdos.



Para dar la palabra a un mundo que en cada momento muestra un brillo de color diferente, Sen-Senkov articula los textos en torno a estructuras mínimas

Hasta ahora he traducido con Natalia y Svetlana unos seis poetas rusos contemporáneos, de algunos sólo unos pocos poemas y otros más extensamente. Evidentemente, nunca he podido comprobar por mí misma el parecido entre el original y la traducción, pero el proceso no difiere mucho de traducir de una lengua con la que una está familiarizada. Si habitualmente la traductora dialoga consigo misma encontrando analogías y sopesando términos de los dos idiomas que conoce, en este caso, el diálogo interior se volvió diálogo en voz alta entre diversas cabezas pensantes. En esta tarea de desciframiento y desvelamiento del idioma ruso, los poemas de Andrei Sen-Senkov me fascinaron según iban tomando forma en castellano. Para dar la palabra a un mundo que en cada momento muestra un brillo de color diferente, Sen-Senkov articula los textos en torno a estructuras mínimas, como la descripción de las flores que componen una variedad de té o la lectura de fragmentos de textos budistas. A partir de ellas, en el caleidoscopio de nuestro mundo globalizado, el sentido converge un instante para dispersarse de nuevo, se reordena y se escapa sin quedar encerrado en el poema. De la alegría del descubrimiento de esta voz poética surgen estas versiones en castellano para las se tuvieron en cuenta las traducciones en inglés de Ainsley Mores & Peter Gould (*Anatomical Theater*, Zephyr Press) junto con las indicaciones recogidas en conversaciones y mediante correspondencia con el autor y con Svetlana Bochaver.

===/ **Sandra Santana**

CINE DE TÉ INDEPENDIENTE

1

DaJun Bao: «Gran bata roja». Crece en lo alto de las montañas U-I-Shan. Infusión saturada naranja-oscura, espeso aroma a melocotón.

«Historia de DaJun Bao»

película sobre

una chica de una perdida provincia

en cuyas manos cae por casualidad

la revista Cosmopolitan

y se entera

de que debe medir 90/60/90

los 112 minutos del tiempo de pantalla

recorta en su cuerpo

gruesas cuevitas

de los centímetros occidentales

НЕЗАВИСИМОЕ ЧАЙНОЕ КИНО

1

ДаХун Бао: «Большой красный халат». Растёт высоко в горах У-И-Шань. Насыщенный тёмно-оранжевый настой, густой персиковый аромат.

«История Да Хун Бао»:

фильм о том,

как девушке из глухой провинции

случайно в руки попадает

журнал Cosmopolitan

она узнаёт,

что должна быть 90/60/90

все 112 минут экранного времени

она вырезает из своего тела

жирные пещерки

западных сантиметров

2

Tei Guan Yin: «Guanyin de hierro». El mejor té de Ulún. Una espesa infusión dorada. Sabor y aroma a miel pesados como el hierro. Proporciona un regusto dulce.

«Una jornada Tei Guan Yin»

una chica trabaja

en un pequeño invernadero

donde se cultivan flores comestibles para el mercado europeo

la tarea de la chica

es controlar el riego de las plantas

le gusta engañar a las flores

a sus enfermos chinos de colores administrados con goteo

pero sabe

que la muerte alemana, holandesa, sueca,

los atravesará

2

ТеГуань Инь: «Железная Гуань Инь». Лучший чай у-лун. Золотистый густой настой. Тяжёлый, словно железо, медовый вкус и аромат. Даёт сладкое послевкусие.

«Рабочий день Те Гуань Инь»:

девушка работает

в маленькой оранжерее

где выращивают съедобные цветы для европейского рынка

задача девушки —

контролировать подачу воды растениям

она любит обманывать цветы

своих китайских разноцветных больных под капельницами

она всегда знает

что их проткнут

немецкие, голландские, шведские христианские смерти

3

Taipin Jou Kou. «El cabecilla de Jouken, región de Taipin». Para su producción se toma «un asta y dos banderas», es decir, dos hojas que abrazan un brote. La primera infusión es para el aroma, la segunda, para el sabor; la tercera y las siguientes añaden matices.

«Pérdida de Jou Kou»

al niño perdido en las montañas
el bondadoso dios le envía un rayo globular
el niño no sabe cómo se llama *eso*
pero seguro que cuando vuelva
a su aldea a todos les hablará de *eso*

de pronto el niño se da cuenta
de que nadie le creerá
de que todos se reirán y dirán «*eso* no puede ser»

dios, como siempre, lo empeoró
el niño lamenta haber encontrado eso
(una naranja bañada en gasolina)
y secándose las lágrimas con los puñitos

murmura «lo odio, lo odio, lo odio»

3

Тайпин Хоу Коу. «Главарь из Хоукэна, уезда Тайпин». Для производства берётся «одно копьё и два знамени», то есть два листа обнимают почку. Первая заварка — ради аромата, вторая — ради вкуса, третья и последующие — ради оттенков.

«Пропажа Хоу Коу»:

мальчику, заблудившемуся в горах,
добрый бог посылает шаровую молнию
мальчик не знает, как *это* называется,
но обязательно расскажет об *этом*
всем в своей деревне, когда вернётся

вдруг ребёнок понимает,
что никто ему не поверит,
что все будут смеяться и говорить «*такого* не бывает»

бог, как всегда, сделал только хуже
мальчик жалеет, что встретил *это*
(облитый бензином апельсин)
и, вытирая слезы кулачками,
шепчет «ненавижу, ненавижу, ненавижу»

ÁFRICA COMO PENSIÓN COMPLETA

DESAYUNO

aquí cuando llueve
llueve durante mucho tiempo

recuerda
una transfusión de sangre transparente

COMIDA

la mayoría de los caprichosos insectos
autóctonos (que en absoluto son autóctonos)
como dibujados
durante
el acto sexual bellamente interrumpido

CENA

el dios blanco se aburre en África
y cuando acuden
a él
se esconde detrás de la puerta
se divierte

АФРИКА КАК ТРЁХРАЗОВОЕ ПИТАНИЕ

ЗАВТРАК

если здесь идёт дождь

то идёт очень долго

это напоминает

прозрачное переливание крови

ОБЕД

большинство здешних (совершенно нездешних)

причудливых насекомых

словно нарисованы

во время

красиво прерванного полового акта

УЖИН

белому богу скучно в африке

и когда к нему приходят

он

прячется за дверь

развлекается

fingiendo ser un niño

y cambiando la voz

dice

«no puedo abrir.

mis padres no están en casa».

притворяясь ребёнком

и меняя голос

говорит

«не могу открыть.

родителей нет дома»

LA LECTURA DE TEXTOS BUDISTAS,

EQUIVALENTE A LA CREACIÓN DE

RECUERDOS INMÓBILES

¿No parecen algunos homenajes

respuestas conmovedoras a esta pregunta?

V. Kandisky

Siente todo el bosque, no sólo un árbol. El miedo ha nacido en el bosque.

HOMENAJE AL PERRO DE CAMUS, QUE IBA EN EL COCHE

PERO NO FUE HALLADO EN LA ESCENA

DEL ACCIDENTE

el área del cuerpo humano

que todo animal

querría tocar sin

atreverse

ЧТЕНИЕ БУДДИЙСКИХ ТЕКСТОВ, РАВНОСИЛЬНОЕ СОЗДАНИЮ НЕПОДВИЖНЫХ ПАМЯТНИКОВ

Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

В.Кандинский

•

Вырубите лес, а не одно дерево. Из леса рождается страх.

памятник собаке камю, которая находилась в автомобиле,

но на месте аварии не была обнаружена:

участок человеческого тела,

к которому всегда хочет,

но не смеет прикоснуться

ни одно животное

La seriedad es el camino a la inmortalidad. La despreocupación es el camino a la muerte. El serio no muere. El despreocupado es como un muerto.

HOMENAJE A LA NIÑA ELSIE WRIGHT QUE

EN EL AÑO 1917 MOSTRÓ UNA FOTOGRAFÍA DE LO QUE

SUPUESTAMENTE ERAN HADAS

la lente

aumenta la pequeña cosa de cristal al grado

en que puedes ver su pequeña garganta

que se disuelve instantáneamente

tras la primera palabra

Incluso una persona enfadada ve la felicidad, antes de que el odio haya madurado.Pero cuando madura, el enfadado ve odio.

HOMENAJE A JUSTINE, SITUADO EN EL INTERIOR DE

UN RECUERDO A JULIETTE

la mujer esclava

corre por los pasillos del cuerpo de su dueño

si especula acerca de su existencia

sencillamente teme creer en ella

•

Серьёзность – путь к бессмертию. Легкомыслие – путь к смерти. Серьёзные не умирают. Легкомысленные подобны мертвецам.

памятник девочке элси райт, продемонстрировавшей в 1917 г. фотографию, на которой ей якобы удалось запечатлеть фей:

линза

увеличивает маленькую стеклянную вещь настолько,

что видна её тонкая гортань,

тающая сразу же

после первого слова

•

Даже злой видит счастье, пока зло не созрело. Но когда зло созреет, тогда злой видит зло.

памятник жюстине, помещённый внутри памятника жюльетте:

рабыня

пробегает по коридорчикам в теле хозяина,

о существовании которых тот если и догадывался,

то просто боялся поверить

HOMENAJE A DUBROVNIK; LA ÚNICA CIUDAD QUE PARECE MÁS UNA NATURALEZA MUERTA QUE UN PAISAJE

la bellota

intenta probar

que es un pequeño árbol

mastica un agujero en su lado

y

muere de felicidad

confundiendo el gusano caído del agujero

con un largo pájaro rosa

•

Ведь некоторые не знают, что нам суждено здесь погибнуть.

памятник дубровнику, единственному городу,

больше похожему не на пейзаж, а на натюрморт:

жёлудь,

пытаясь всем доказать,

что он – маленькое дерево,

выгрызает у себя в боку отверстие

и

умирает от счастья,

приняв выпавшего оттуда червячка

за длинную розовую птицу

UN TRANQUILIZANTE: FILO CÓNCAVO DEL COMPRIMIDO PARA LA HERIDA CONVEXA DEL DOLOR

Todas las cosas son en realidad una sola.

Jun Zychen

una película del comprimido-bibilioteca
    que ha acumulado en su interior
    demasiadas novelas policiacas traducidas
se llena de grietas-adaptaciones

la muerte de la filosofía china:
    una heridita
    que anida
    dentro del comprimido,
        una picadora blanca de carne

* ТРАНКВИЛИЗАТОР: ВОГНУТОЕ ЛЕЗВИЕ ТАБЛЕТКИ ДЛЯ ВЫПУКЛОЙ РАНКИ БОЛИ *

* Все вещи, по сути, - одна вещь.*

Хун Цзычен

оболочка таблетки-библиотеки
накопившей внутри себя
слишком большое количество переводных детективов
покрывается трещинками-экранизациями

гибель китайской философии:
ранка
вьет себе гнездо
внутри таблетки,
белой мясорубки

LO QUE CUESTA PEDIR

EL RETRATO INFANTIL DE UN ANTIBIÓTICO DE ÚLTIMA GENERACIÓN

EN UNA FARMACIA VECINA

dibujado con

pincel febril

el retrato

ha de ser

detalladamente transparente

en la suave

ampolla de un piso

de una sola habitación

==/ **Sandra Santana (trad.)**

СКОЛЬКО СТОИТ ЗАКАЗАТЬ

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ АНТИБИОТИКА ПОСЛЕДНЕГО ПОКОЛЕНИЯ

В СОСЕДНЕЙ АПТЕКЕ?

написанный

температурной кисточкой

портрет

должен быть

подробно прозрачен

в мягкой

однокомнатной

ампуле квартиры

==/ **Andrei Sen-Senkov**

104

==

To me, fair friend, you never can be old,
For as you were when first your eye I ey'd,
Such seems your beauty still. Three winters cold,
Have from the forests shook three summers' pride,
Three beauteous springs to yellow autumn turned,
In process of the seasons have I seen,
Three April perfumes in three hot Junes burned,
Since first I saw you fresh, which yet are green.
Ah! yet doth beauty like a dial-hand,

¡Cabrón! ¡Tú, para mí: *forever young*!
¡Tal mismo el look que, prímer, te guipé!
¡Tres años, ya, y tan cabrón, *oh, yeah*!
¡Tres años, ya, sin *changes*, puto funk!
El paso de los años es *spam*.
El tiempo se diluye en un moaré...
Mas, sea a fin de curso o en setiem-
bre: igual estás, ¡so cabrafganistán!
¿Qué pasa? ¿Sólo comes en *Ferrán*?

/ El paso de los años es *spam*

Steal from his figure, and no pace perceived;
So your sweet hue, which methinks still doth stand,
Hath motion, and mine eye may be deceived:
For fear of which, hear this thou age unbred:
Ere you were born was beauty’s summer dead.

¿Te rulas por la vida con buen pie?
¿O es fïasco clinic de Marbé-
lla?: ¿Injertos, liposú? ¿Un botox, man?
Me gusta, cabronazo, verte bien
¡y cuídate, que calvo al año 100!

=====================================/ **Francisco Agudo (Feat. Shakespeare)**

Julia’s Wild

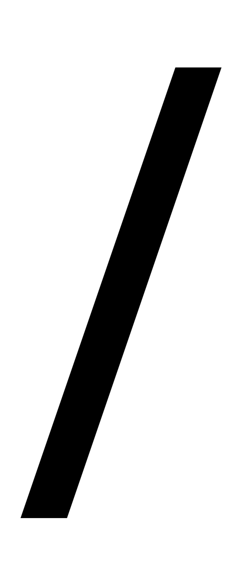
==

Come shadow, come, and take this shadow up,
Come shadow shadow, come and take this up,
Come, shadow, come, and take this shadow up,
Come, come shadow, and take this shadow up,
Come, come and shadow, take this shadow up,
Come, up, come shadow and take this shadow,
And up, come, take shadow, come this shadow,
And up, come, come shadow, take this shadow,
And come shadow, come up, take this shadow,
Come up, come shadow this, and take shadow,
Up, shadow this, come and take shadow, come
Shadow this, take and come up shadow, come
Take and come, shadow, come up, shadow this,
Up, come and take shadow, come this shadow,
Come up, take shadow, and come this shadow,
Come and take shadow, come up this shadow,
Shadow, shadow come, come and take this up,
Come, shadow, take, and come this shadow, up,
Come shadow, come, and take this shadow up,
Come, shadow, come, and take this shadow up.

pon y ven, sombra, ven
arriba, sombra esta,

arriba, ven y pon sombra,
ven a esta sombra,

ven arriba, pon sombra,
y ven a esta sombra,

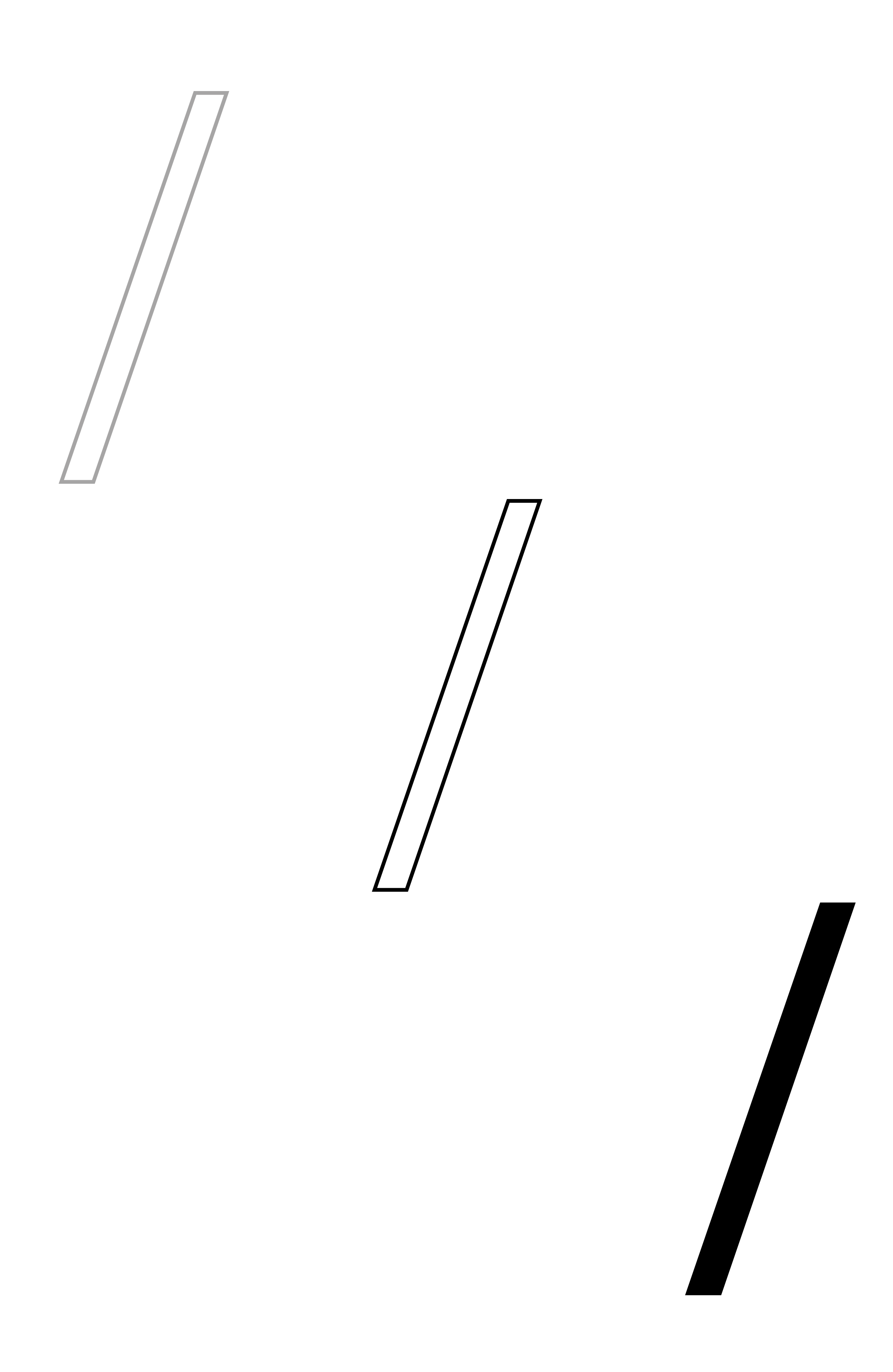


ven sombra ven y pon esta sombra arriba
ven sombra sombra ven y pon esto arriba
ven sombra ven y pon esta sombra arriba
ven ven sombra y pon esta sombra arriba
ven ven y sombra pon esta sombra arriba
ven arriba ven sombra y pon esta sombra
y arriba ven pon sombra ven esta sombra
y arriba ven ven sombra pon esta sombra
y ven sombra ven arriba pon esta sombra
ven arriba ven sombra esta y pon sombra
arriba sombra esta ven y pon sombra ven
sombra esta pon y ven arriba sombra ven
pon y ven sombra ven arriba sombra esta
arriba ven y pon sombra ven esta sombra
ven arriba pon sombra y ven esta sombra
ven y pon sombra ven arriba esta sombra
sombra sombra ven ven y pon esto arriba
ven sombra pon y ven esta sombra arriba
ven sombra ven y pon esta sombra arriba
ven sombra ven y pon esta sombra arriba

ven en sombra ven…

ven en sombra, ven, y pon esta sombra arriba,
ven en sombra sombra, ven y pon esto arriba,
ven, sombra, ven, y pon esta sombra arriba,
ven, ven en sombra, y pon esta sombra arriba,
ven, ven y en sombra, pon esta sombra arriba,
ven, arriba, ven en sombra y pon esta sombra,
y arriba, ven, pon sombra, ven a esta sombra,
y arriba, ven, ven en sombra, pon esta sombra,
y ven en sombra, ven arriba, pon esta sombra,
ven arriba, ven sombra esta, y pon sombra,
arriba, sombra esta, ven y pon sombra, ven
en la sombra esta, pon y ven arriba en sombra, ven
pon y ven, sombra, ven arriba, sombra esta,
arriba, ven y pon sombra, ven a esta sombra,
ven arriba, pon sombra, y ven a esta sombra,
ven y pon sombra, ven arriba a esta sombra,
sombra, sombra ven, ven y pon esto arriba,
ven, sombra, pon, y ven a esta sombra, arriba,
ven en sombra, ven, y pon esta sombra arriba,
ven, sombra, ven, y pon esta sombra arriba.

======================================/ **Chús Arellano (Feat. Zukofsky)**



Poema de Guerra florida

==

Poemas de Guerra florida

Una llovizna tropical
inunda la mustia caminata entre las zarzas
Sólo queda el canto de guacamayos
sobre un montón de yuca fresca

*

Rayulechi malon

Eñumkülechi fayno mawün
mangiñmafi ti weñangkün trekatun murantu püle
Re mülewey ti pu wakamayo ñi ülkan
wente kiñe futrul we yuka

Esperar al sol
sobre el cáñamo de la tarde

Untar veneno
en la punta de nuestras lanzas

Travestidas
a punta de peyote
algunas Mujeres del Este
se inyectan muday
ante el delirio de ser vencidas

N i ñ a s p u m a
N i ñ a s c i e r v o

bailando lo que resta de vida

En este amasijo de tierra
¿qué más se puede hacer?
Nadie quiere aceptar el final

Mañana volveremos a las ofrendas
Y yo diré:
este es mi cuerpo
esta es mi sangre
esta es mi promesa para ustedes

Voy a torcer cuellos enemigos
patear cráneos
honrar la ficción indecible
que no podremos escribir

Antes de ver sus cabezas apiladas en el campo
me iré a reventar yanaconas
Esa será mi última fiesta

===================/ **Daniela Catrileo**

Üngümkülen ñi wünael
wente nagantülechi kañamo

Ngülfükünun fuñapue
wechun wayki mew

Ka takun tukuluwuyu
peyote lawen mew
kiñeke Puelche Domo
pifwe mew tukuwi muday engün
ñi wewngen mew, ñi weludungun mew engün

P a n g i-m a l e n
W e m u l-m a l e n

purumekey mülewelu ñi mongen mew

Tüfachi reyülkülechi mapu mew
¿ka chumngeafuy kay?
“wewngeiñ” iney rume küpa pilayafuy

Wüle wiño mañumtuayu
Ka feypian:
tüfa tañi kalül
tüfa tañi mollfüñ
tüfa “feman llemay” piwaiñ ta eymün

Ngütrüafiñ tayu pu kayñe pel
mangküntukuafiñ pu lengleng
falintukuafiñ fachi entufalnochi epew
yu pepi wirintukunoafiel

Petu tañi penon ñi lengleng ngülümngelu lelfün mew
kewakünumeafiñ pu yanakona
Fey iñche ñi afpun kawiñ tati

===================/ **Daniela Catrileo**
(trad. al/del mapudungun, lengua mapuche)

ANUNCIOS ///////////////////////////

PORNOGRAFÍA | Lupe Gomez
Edición bilingüe
====================================

Traducción: Luz Pichel
Fotografía: Céline Beslu

/Por primera vez en castellano, un poemario de culto, un libro mítico de la Galicia de los 90, vivo, combativo, «una bomba explotando en el aire».

+ info: ediciones La Uña Rota

SWENA

SWENA: archivo sonoro del Seminario Euraca en colaboración con el grupo de trabajo de Radio Web MACBA [https://rwm.macba.cat/]

L /E/ N/ G/ U/ A/ J/ E/ o

SEMINARIO EURACA

www.seminarioeuraca.wordpress.com
lenguajeo@riseup.net

=================

La Lenta
Lope de Haro 38 5A
28039 Madriz
Espania

=================

plebeya

PLEBEYA: un libro y un programa de dos días en Barcelona, en preparación.